اردو افسانہ

تعریف، تاریخ اور تنقید

پروفیسر صغیر افراہیم

اُردو افسانہ

تعریف، تاریخ اور تنقید

پروفیسر صغیر افراہیم

URDU AFSANA

TAREEF, TAREEKH AUR TAJZIA

by

Prof. Saghir Afraheim

ISBN: 978-93-87497-30-6

ایڈیشن	:	2018
قیمت	:	` 400
تعداد	:	500
کاغذ	:	70Gsm
مطبع	:	IMAGES ڈجیٹل، نئی دہلی۔110002
ناشر	:	براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی۔110025

www.brownbook.in

تقسیم کار:

- ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ممبئی
- ادبی مرکز، جامع مسجد، گورکھپور
- الرحمان بک فاؤنڈیشن، سری نگر

یہ کتاب فخرِ الدین علی احمد میموریل کمیٹی، حکومتِ اتر پردیش لکھنؤ
کے مالی تعاون سے شائع ہوئی۔

ترتیب

◆◆◆

پیش لفظ

اردو افسانہ فکر و اظہار کے تحریری ادغام کی علمی و فنی صورت کا نام ہے جس کا تخلیقی ہونا لازمی ہے۔ یہ مغرب کے زیرِ اثر ہمارے ادب میں داخل ہوا لیکن روزِ اول سے اس کا رنگ و روپ اور مزاج مشرقی رہا ہے۔ اس کا نشانِ آغاز بیسویں صدی کی طلوعِ صبح قرار پاتا ہے یہی وہ وقت ہے جب افسانہ نگار اپنی تمام جلوہ سامانیوں کے ساتھ اردو میں داخل ہوا۔ شروع سے ہی اردو افسانہ انسانی زندگی کی تمام نیرنگیوں کا ترجمان رہا ہے۔ گزشتہ صدی میں انسانی زندگی میں جیسے جیسے تبدیلیاں آئی ہیں، تہذیبی و ثقافتی تغیرات درپیش ہوئے اور اقداری و اخلاقی مسائل واقع ہوئے، ویسا ہی اُس کا مزاج بنتا رہا ہے اور وہ اسی پیکر میں ڈھلتا رہا ہے۔ البتہ افسانہ کی روح ہمیشہ وحدتِ تاثر پر مرتکز رہی ہے

وحدت تاثر سے اختلاف کی گنجائش ممکن ہے کیوں کہ کہانی اس وصف سے محروم بھی ہوئی ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ افسانہ کا فن دادی، نانی کی کہانی نہیں ہے مگر کیا کیا جائے یہ نصابی مجبوری ہے ورنہ ہر بڑا فنکار قیود سے آزادی چاہتا ہے۔ تاہم اُس کا بھی یہی نصب العین ہوتا ہے کہ وہ کم سے کم وقت میں اپنی بات قارئین کے ذہنوں پر نقش کر سکے۔ اِس وحدت تاثر کی خاطر افسانہ نگار اپنے تجربات، مشاہدات، تخیلات اور تصورات کا سہارا لیتے ہوئے تخلیق کے پُر پیچ مرحلوں سے گزرتا ہے۔ واقعات و حادثات کا تانا بانا تیار کر کے وہ قاری کو اُن متحرک کرداروں سے روشناس کراتا ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہو کر مقصود (بیانیہ) کی تکمیل کرتے ہیں۔

موضوع کی سطح پر کائنات سے ذات تک سمٹنے اور پھر ہیئتی سطح پر اُس میں نت نئی تبدیلیوں کے عمل کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔ پچھلے سو برسوں میں برِصغیر کے مختلف علاقوں کی تہذیب،

وہاں کی سیاسی اُتھل پتھل، اقدار کی شکست و ریخت اور اُن کا کھوکھلا پن، رومان اور حقیقت کا ٹکراؤ، فطرت نگاری، طبقاتی جدو جہد اور فرد کا فطری و جبلی اظہار، غرض کہ زندگی کے ہر پہلو کے لیے صنفِ افسانہ کو استعمال کیا گیا ہے۔ طبقہ وارانہ تقسیم اور ذاتی مفاد کی بنا پر مسخ کیے ہوئے کردار اور اُن سے وابستہ واقعات و حادثات کی ایک مکمل دستاویز افسانے کی ایک صدی سے مرتب کی جا سکتی ہے، اور یہ برِصغیر کی تاریخ کو تخلیقی تناظر میں دیکھنے کی ایک ایسی کوشش ہے جس کے بغیر روایتی تاریخ نگاری نہ صرف ادھوری بلکہ واقعات کی فہرست پر مبنی ایک رسمی تحریر سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں رکھتی ہے۔

اِس صنف میں فکر کی وسعت اور عصری زندگی کی ترجمانی کے ساتھ تکنیک اور اسلوب کے تجربات بھی ہوتے رہے ہیں۔ اِسی لیے ہر دور کا افسانہ اپنے موضوع، اسلوب اور طریقۂ اظہار کے لحاظ سے اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ مثلاً پریم چند کا عہد حقیقت نگاری کا ہے۔ اس نے خارجی زندگی کے مختلف مسائل کو منعکس کیا، تمام عناصرِ ترکیبی کو بروئے کار لاتے ہوئے منطقی بیان کو فروغ دیا ہے۔ ترقی پسندی کے دور میں پریم چند کی روایت کو استحکام ملا ہے۔ اس دور کے افسانوں میں عوامی زندگی کے گوناگوں مسائل کو تخلیقی سطح پر منظم طریقے سے برتا گیا ہے، بیانیہ براہِ راست اور کرداروں کی واضح پہچان ہے۔ جدیدیت کے زمانہ میں تجرباتی افسانہ نگاری کا رُجحان حاوی رہا ہے۔ انسان کے داخلی جذبات کو فوقیت ملی ہے جبکہ پلاٹ اور کردار کی اہمیت کم ہوئی ہے۔ وضاحتی بیانیہ کی جگہ اشاراتی انداز اُس عہد کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ مابعد جدید زمانے میں کہانی کی واپسی پر از سرِ نو غور کیا گیا اور تمثیلی پیرائے کو وسعت ملی ہے۔ عہدِ حاضر کے افسانہ نگار فرد کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو اِس طرح پیش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ بین الاقوامی سیاسی اور سماجی نظام افسانے کی گرفت میں آ گیا ہے۔ نیز وہ باریک بینی سے صارفیت اور بازار کی عالم گیری کے نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور اپنے فن کے لوازم کے ساتھ حاصل شدہ بصیرت کو قاری تک پہنچانے کا جتن کر رہے ہیں۔

ہر چند کہ افسانہ مغرب کی دین ہے لیکن فنِ افسانہ نگاری مغرب کا محتاج کبھی نہیں رہا۔ اس کی وجہ تہذیبی اور معاشرتی پسِ منظر ہونے کے ساتھ اس کا ارضیت سے جُڑے رہنے کا مزاج ہے۔ افسانے کے تاریخی ارتقاء پر روشنی ڈالتے ہوئے اس میں آئے دن رونما ہونے والے رجحانات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ترقی پسند تحریک سے پہلے افسانہ کی وہ صورتِ حال ہے جس میں وہ اپنے

مکمل خدوخال نکال چکا تھا اگر 'کفن' کو سامنے رکھتے ہوئے غور کریں تو فنّی نقطۂ نظر سے اُس نے اپنی مکمل تخلیقی شکل اختیار کرلی تھی۔ ترقی پسندی کے دور میں افسانہ نے خواب وخیال کی دنیا سے نکل کر زندگی کے تنگ وتاریک گلی کوچوں میں دوڑنا شروع کردیا جس کو ادبی اصطلاح میں فن برائے زندگی کے تحت حقائق اور مسائل سے جُڑنا کہتے ہیں۔ جدیدیت کے دور میں افسانہ صرف کہانی کے کہانی ہونے کے تصور سے انکار کرتے ہوئے ابہام اور اشکال کی طرف بڑھنے لگا۔ مابعد جدیدیت کے دور میں افسانہ نے کہانی کی جانب مراجعت کی اور زندگی کو بھی اُس نے تہذیبی اور معاشرتی پس منظر میں سوچنا شروع کیا۔

حقیقت نگاری، رومانیت، مارکسیت، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مراحل سے گزرتا ہوا آج کا اردو افسانہ اپنی فکری اور فنّی شناخت کے ٹھوس حوالوں کے ساتھ جدّت وندرت کا احساس دلا رہا ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے مذکورہ صنف پر ایسی مدلل تحریر کی ضرورت محسوس کی گئی جو قاری کو تغیّر وتبدل سے بھرپور، اس منظرنامے سے مختصر طور پر متعارف کرا سکے۔ اس ایک کتاب میں تمام تر افسانوں پر گفتگو ممکن نہیں لہٰذا میں نے اُن افسانوں کو موضوع بحث بنایا ہے جو ہر اعتبار سے نمائندہ کہلانے کے مستحق ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ چند اہم افسانہ نگاروں کی مجموعی خدمات یا پھر اُن کی نمائندہ تخلیقات کا تجزیاتی مطالعہ اس طرح کیا ہے کہ نظریات، رجحانات اور فنّی نکات زیادہ اُبھر کر سامنے آسکیں۔

اِس تجزیاتی مطالعہ سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ موضوعات کے تنوع، اظہار کی تیز ترین دھار، الفاظ کا انتخاب اور جملوں کی تخلیقی سطح کی وجہ سے صنفِ افسانہ، شاعری کی طرح ایک معتبر آواز بن چکا ہے جو قاری کو بے حد پسند ہے۔ اس وجہ سے بھی کہ افسانہ سماجی مسائل کو سننے سے زیادہ دیکھنے، محسوس کرنے، معاشرتی ناہمواریوں سے الجھنے اور ان سے بیباک ہو کر باتیں کرنے نیز انھیں فنی طور پر پیش کرنے کا مؤثر وسیلہ بن چکا ہے۔ یہ کتاب (اردو افسانہ: تعریف، تاریخ اور تنقید) ایسے ہی تمام ہیئتی اور تکنیکی تجربوں اور موضوعات کے تنوع کو منظر عام پر لانے کی ایک کوشش ہے۔ اس کتاب میں اردو افسانے کی تعریف، تاریخ اور اس کے پُر خار سفر کے ساتھ مغربی اور مشرقی روایات کے تصادم کو بھی اُجاگر کیا گیا ہے۔ اردو افسانوں کے تناظر میں مختلف تحریکات، رجحانات اور نظریات سے مدلل بحث کی گئی ہے تاکہ گزشتہ سو سال میں فکری اور فنّی اعتبار سے جو اہم تبدیلیاں

ہوئی ہیں، ان کا بھرپور جائزہ لیتے ہوئے افسانے کی بگڑتی بنتی تصویر کے حوالے سے موجودہ وقت میں اس کی فنی اور موضوعی شکل وصورت سے قاری کو آگاہ کیا جاسکے جب کہ یہ معروضی مطالعہ بھی حرفِ آخر اس لیے نہیں کہ فنِ افسانہ نگاری ایک متحرک اور فعال صنف ہے جو اس کے خود زندہ اور تابندہ ہونے کی دلیل ہے۔

اِن تمام امور کی روشنی میں اردو افسانوں کی سمت و رفتار پر ایک صحت مند مکالمہ قائم کیا گیا ہے۔ فلسفۂ بیانیات کا یہ نکتہ کہ افسانہ ہمیشہ زمان و مکان کا اسیر رہتا ہے؛ سے مدلل اختلاف درج کیا؛ اور تجزیوں سے ثابت کرنے کی کوشش کی کہ عصری افسانوی تجربات کس طرح وقت اور مقام کی حدوں کو توڑتے نظر آتے ہیں بطور خاص قرۃ العین حیدر کا افسانہ ''روشنی کی رفتار'' اور خالدہ حسین کی وجودی کہانی ''ہزار پایہ'' ہماری توجہ کو اس جانب مبذول کراتی ہے۔ یہ امر معروف ہے کہ زمان و مکان کے مروجہ تصور کو توڑنا، قرۃ العین حیدر کا محبوب مشغلہ رہا ہے لیکن خالدہ حسین نے وجودیت کے زیر اثر جو کہانی تخلیق کی ہے، وہ صرف اپنے عنوان سے ہی ''ہزار پایہ'' نہیں بلکہ معنوی سطح پر بھی ہزار جہت ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ ''آخری آدمی'، قاضی عبدالستار کا ''پیتل کا گھنٹہ'' یا سید محمد اشرف کی کہانی ''ڈار سے بچھڑے''، طارق چھتاری کی ''چابیاں'' ہوں، بغیر کسی جغرافیائی حد بندی کے، ہر زوال آمادہ تہذیب پر خندہ زن ہیں اور اشک بار بھی۔ زندگی کا یہ تضاد، تخلیقی فنکار کا مقدر ہے۔ بیانیہ کا ایسا تخلیقی فشار جو قاری کو متحیر و مبہوت کردے، جدید افسانوی تکنیک میں عام طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔

مقصود بیان یہ ہے کہ اِس کتاب کے ذریعے شاید پہلی بار افسانوی تاریخ، تکنیک وفن کے بعض قدیم محکمات ٹوٹے ہیں اور کچھ نئے فنی وسائل کا تعارف پیش کیا گیا ہے، اِس اُمید کے ساتھ کہ دانشورانِ ادب اور فکشن کے قارئین اسے پسند فرمائیں گے اور میری محنت و کوشش کی بھی داد دیں گے۔

پروفیسر صغیر افراہیم
صدر، شعبۂ اردو،
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

اردو افسانے کی تعریف، تشکیل، تغیّر و تبدّل

افسانہ کیا ہے:

ادب فکر و اظہار کے تحریری ادغام کی عملی صورت کا نام ہے، مگر چونکہ فکر و اظہار کا انضمام غیر ادبی تحریروں میں بھی نمایاں رہتا ہے، اس لیے یہ اضافہ ضروری ہے کہ یہاں فکر و اظہار کا تخلیقی ہونا لازمی شرط ہے۔ فی الوقت نہ اس کا موقع ہے نہ ضرورت کہ تخلیقی اور غیر تخلیقی جہات پر تفصیلی گفتگو کی جائے۔ لہٰذا بطور حرفِ ربط عرض ہے کہ افسانہ اسی فکر و اظہار کا ایک اہم ترین تخلیقی پیرایہ ہے۔ جس کی جڑیں اردو اور دیگر زبانوں کے ادبیات میں زمانۂ قدیم سے موجود ہیں، بالخصوص اردو زبان کے ابتدائی افسانوی سرمایہ کو اگر ذہن میں تازہ کیا جائے، تو احساس ہوگا کہ صرف داستانیں ہی نہیں بلکہ ہمارے پورے جنوب مشرقی ایشیا کے افسانوی ورثے میں حکایت، کتھا اور جاتک کتھاؤں و دیومالاؤں کا جو طویل سلسلہ موجود ہے، وہ اسی مضبوط بنیاد کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ اردو افسانہ اسی لازوال ادبی سرمایہ کا وارث ہے اور عہد کی تبدیلی کے ساتھ اس کے رنگ و روپ میں جتنا بھی بدلاؤ آیا ہو مگر اس کی بنیاد میں وہی قصہ کہانی (Story) موجود ہے جو آج بھی تخلیقی بیان کا سب سے طاقتور میڈیم تسلیم کیا جا رہا ہے۔

اردو میں افسانہ شارٹ اسٹوری (Short Story) کا مترادف سمجھا جاتا ہے۔ یہ بیسویں صدی کے آغاز میں مغرب کے زیرِ اثر، انگریزی کے وسیلے سے ہمارے ادب میں داخل ہوا ہے، لیکن روزِ اول سے ہندوستانی رنگ و روپ میں رچ بس کر مقامی مزاج سے اس طرح ہم آہنگ ہو گیا ہے کہ اسے درآمد شدہ ادبی صنف نہیں کہا جا سکتا ہے تاہم افسانے کی ہیئت مغربی ہے اور فن کا اکتساب بھی مغرب سے کیا گیا ہے مگر اس کی دیگر صفات کا سلسلہ ہمارے قدیم ادبی سرمائے تک دراز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب سے متاثر ہونے کے باوجود اردو افسانے کی اپنی ایک

شناخت اور پہچان ہے۔ اس نے ہندوستان میں پروان چڑھنے والی کہانیوں کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے ملکی معاشرت، تہذیب اور قومی زندگی کی عکاسی کی ہے۔ اس صنف کی پہچان عموماً اس طرح ہوتی ہے کہ اس میں:

i۔ اختصار ہوتا ہے۔

ii۔ زندگی کا موثر اظہار ہوتا ہے۔

iii۔ ارتکاز اور دلچسپی کے ساتھ بھرپور تاثر ہوتا ہے۔

صنفِ افسانہ کی تعریف

دی انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں شارٹ اسٹوری کی تعریف و وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Short story, brief fictional process narrative that is shorter than a novel and that usually deals with only a few characters. The short story is Usually concerned with a single effect conveyed in only one or few significant episodes or scenes.......... The short story had its precedents in ancient Greek fables and brief romances, the tales of the Arabian Nights."

("The New Encyclopaedia Britanica" Volume10, 15th Edition, Page 761.)

اس اقتباس سے یہ بات اُبھر کر سامنے آتی ہے کہ مختصر افسانہ ایک ایسی صنف ہے جو ناول کے مقابلے میں بہت کم ضخامت کی حامل ہوتی ہے، اور چند باتوں کا وحدتِ تاثر کے ساتھ اظہار کرتی ہے۔

ٹی۔او۔ بیچ کرافٹ نے اپنی کتاب ''دی ماڈیسٹ آرٹ'' کے پہلے باب میں مختلف مغربی ادیبوں کے حوالے سے افسانے کی پیدائش کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں۔ ایچ۔ای۔ بیٹس (H.E.bates) اپنی کتاب ''دی ماڈرن شارٹ اسٹوری'' (The Modern Short

(Story) میں لکھتا ہے کہ افسانہ کی تاریخ طویل نہیں بلکہ بہت مختصر ہے۔ الزبتھ بووین (Elizabeth Bowen) ''دی فیبر بک آف ماڈرن اسٹوریز'' (The Faber book of Modern Stories) کے پیش لفظ میں رقم طراز ہے کہ افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔ سمرسٹ ماہم (Somerset Maugham) افسانہ کی صنف کو جدید تو مانتا ہے مگر اس کو انیسویں صدی کے وسط کی پیداوار بتاتا ہے۔ ''اے اسٹڈی آف دی شارٹ اسٹوری'' (A Study of the Short Story) میں اس کے امریکن مصنفین ایچ۔ ایس۔ کینبائی (H.S.Canby) اور اے۔ ایس۔ ڈیشیل (A.S.Dashiell) نے افسانے کو انیسویں صدی کے ابتدائی دور کی پیداوار بتایا ہے، لیکن ہمارے ادب میں یہ صنف بیسویں صدی کی دین ہے اور مغربی ادب کے اثر اور انگریزی زبان کے وسیلے سے آئی ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

> ''افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنف ادب ہے------ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے۔''

(اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر، ممتاز شیریں
(اردو افسانہ روایت اور مسائل) ص ۹۶)

بیچ کرافٹ (Beachcroft) اپنی کتاب ''The Modest Art: Some Problems'' کے صفحہ ۵-۳ میں کہانی (قدیم) اور افسانہ (جدید) کا بنیادی فرق یہ بتاتا ہے کہ کہانی، کہانی گو کی زبانی سامعین کو سنائی جاتی ہے۔ اس میں کہانی گو کی موجودگی اور اس کی اپنی شخصیت خصوصی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ پیشہ ورانہ مہارت سے روایتی کہانی کہ جس سے سامعین عموماً واقف ہوتے سنا کر انھیں مسحور کر لیتا جبکہ افسانہ تحریری شکل میں ہوتا ہے اور افسانہ نگار قارئین کے، رو برو رہ کر افسانہ سنانے سے قاصر ہوتا ہے۔ وہ بالکل نئی کہانی کو تحریر کے پیرائے میں بیان کرتا ہے کہ قاری کی توجہ کا حصول ممکن ہو اور اس کو (قاری) کو تنہائی میں زیادہ گہرائی سے سوچنے اور محسوس کرنے کا موقع فراہم ہو سکے۔ کہانی زبانی بیان کرنے کے پیرایہ میں کہی جاتی ہے

لیکن افسانہ تحریر کا وہ فنّی نتیجہ ہے جس کو پڑھنے سے ہی مقصود کی تکمیل ہو سکتی ہے۔ برینڈر میتھیوز (Brander Mathews) نے اپنی کتاب ''دی فلاسفی آف دی شارٹ اسٹوری'' (The Philosophy of the Short Story) میں افسانہ کے تعلق سے مزید وضاحت کی ہے۔ وہ افسانہ کو مختصر کہانی سے قطعی جداگانہ صنف بتاتا ہے اور افسانہ کو کہانی پر فضیلت دے کر اس کی صنف کو اعلیٰ خیال کرتا ہے۔ اس کے مطابق افسانہ فنّی تجزیہ کا نتیجہ ہوتا ہے جو بے شمار خوبیوں سے رچا بسا ہوتا ہے۔ درحقیقت روایت، حکایت، قصہ، کہانی، داستان، افسانہ ایک سلسلے کی تدریجی کڑیاں ہیں لیکن افسانہ اپنی ترقی یافتہ شکل میں وہ بیانیہ تحریر ہے جس میں فن کو ملحوظ رکھ کر زندگی کے تعلق سے کسی ایک واقعے، حادثے، جذبے کو مختصراً اس طرح بیان کیا جائے کہ قاری پورے ذہنی لگاؤ کے ساتھ اُسے پڑھ سکے اور ابتدائی تاثر، انجام کو پہنچ کر اپنا ایک مکمل اور بھرپور نقش قاری کے ذہن پر قائم کر جائے۔

وقار عظیم ایڈگر ایلن پو، اے۔ جے۔ جے۔ ریٹ کلف، ایچ۔ جی۔ ویلس، چیخوف، مس الزبتھ بووین، ای۔ جے۔ او۔ برین و دیگر ممتاز مغربی ادیبوں اور فنکاروں کے حوالہ سے افسانہ کی متعدد تعریفیں و خصوصیات درج کرتے ہوئے اِس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

> ''افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو ابھارتی ہے۔'' جس میں ''کسی ایک کردار (یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ) کے نقوش نمایاں کیے جاتے ہیں (اس میں کردار کی ذہنی کش مکش یا اس کی زندگی کا کوئی ایک واقعہ بھی شامل ہے۔)'' اور ''واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور ایجاز کے ساتھ کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) تاثر قبول کرے۔''
>
> (فنِ افسانہ نگاری، ص ۱۶)

صنفِ افسانہ کو زندگی کے حقائق سے روشناس کرا کر مغرب، مشرق پر سبقت لے گیا ہے جبکہ دیگر مذکورہ اقسام کی ابتدا اور ارتقاء میں مشرق کی کارفرمائیاں ہیں اور مغرب نے ان سے استفادہ کیا ہے۔ فلپ کے۔ ہٹّی (Philip K. Hitti) ''ہسٹری آف دی عربس'' کے صفحہ ۳۶۳ تا

۷۴۰ پر مختلف حوالوں سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ:

> ''عباسی عہد عرب نشاۃ الثانیہ کہلایا۔ اس دور میں علوم و فنون خصوصاً افسانوی ادب سے متعلق جو بھی کام ہوئے، انھیں عربی سے مغربی زبان و ادب میں منتقل کیا گیا''۔

لیکن اردو افسانہ ہندوستانی رنگ و روپ میں رچ بس کر مقامی مزاج سے اِس طرح ہم آہنگ ہوا ہے کہ اس کی وضع سے یہ امتیاز کرنا کہ یہ غیر ملکی صنفِ ادب ہے، مشکل ہے۔ افسانہ کی ہیئت مغربی ہے اور فن کا اکتساب بھی مغرب سے کیا گیا ہے مگر دیگر خوبیوں کا سلسلہ ہمارے قدیم ادبی سرمایہ تک دراز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب سے متاثر ہونے کے باوجود اردو افسانہ کی اپنی ایک شناخت، ایک پہچان ہے۔ اس نے ہندوستان میں پروان چڑھنے والی کہانیوں اور داستانوں کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔ ملکی معاشرت، تہذیب اور قومی زندگی کی عکاسی کی ہے، اور کم عمری میں ہی فن کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے ادب کو بیش بہا نمونے بخش دیے ہیں۔

افسانہ انسانی زندگی کے تعلق سے اس کے تمام محرکات و عوامل، گونا گوں مشاغل، سانحی نشیب و فراز اور واقعاتی مد و جذر کو اپنے اندر سموتے ہوئے اِس طرح ادبی پیکر میں ڈھلتا ہے کہ زندگی کے کسی ایک پہلو کو منعکس کر کے قاری کے ذہن پر ایک بھرپور تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ یہ انسانی زندگی سے براہِ راست متعلق ہونے کے سبب، اسی کی طرح متحرک اور تغیر آمیز بھی ہے۔ انسانی زندگی میں جیسے جیسے تبدیلیاں آتی ہیں اور جیسا اُس کا مزاج بنتا ہے اُسی پیکر میں افسانہ بھی ڈھلتا رہتا ہے۔ مختصر افسانہ کی روح وحدتِ تاثر ہے۔ یہی افسانہ نگار کا فنّی نصب العین ہوتا ہے جسے وہ کم سے کم وقت میں اپنے قارئین کے ذہنوں پر نقش کر دینا چاہتا ہے جس کی خاطر وہ اپنے تجربات، مشاہدات، تخیلات اور تصورات کا سہارا لیتے ہوئے تخلیق کے پُر پیچ ذہنی مرحلوں سے گزر کر واقعات کا سحر انگیز تانا بانا تیار کر کے ان کرداروں کو روشناس کراتا ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہو کر اس کے مقصود کی تکمیل کر سکے۔ افسانہ کے تشکیلی لوازم سریت، تجسس، ندرت، جدت، جامعیت میں ڈوب کر قاری کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ اس کی دلچسپی اول تا آخر برقرار رہتی ہے اور قاری کا ذہن اس واحد تاثر کو قبول کر لیتا ہے جو

افسانہ کی تخلیق کا سبب ہوا ہے، تو افسانہ کامیابی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار کے لیے بعض مراحل دشوار اور دقت طلب ہوتے ہیں۔ وہ وحدتِ تاثر کے لیے اپنے ذہن کو بناتا سنوارتا اور اس کو عملی وجود میں لانے کی خاطر، وحدت سے کثرت کی جانب جا کر واقعات اور کرداروں کا انتخاب کرتا ہے اور پھر کثرت سے وحدت کی طرف اس طرح آتا ہے کہ وحدتِ تاثر میں تیزی اور تندی آ جاتی ہے۔ آیئے اس صنف کے تشکیلی و تعمیری لوازم کو ذرا تفصیل سے سمجھنے کی کوشش کریں۔

افسانے کے عناصر/ اجزائے ترکیبی

ادب کی دیگر اصناف کی مانند افسانہ بھی مختلف اجزا یا عناصر سے مل کر وجود میں آیا ہے۔ اِس کے عناصر زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کی طرح دائروی شکل میں تبدیل ہوا کرتے ہیں۔ تشکیلی عناصر میں موضوع (تھیم)، قصہ/ واقعہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، اسلوب، فضا و ماحول اور وحدتِ تاثر کو اہمیت حاصل ہے۔

(i) موضوع/تھیم: مختصر افسانے کا پہلا جُز موضوع ہے جسے اُجاگر کرنے کے لیے افسانہ نگار کو کسی ایک نکتہ پر اپنی نگاہ کو مرکوز کرنا ہوتا ہے۔ یہ مشکل مرحلہ ہے۔ اس کے لیے عمیق مشاہدے اور گہرے مطالعے کی ضرورت ہوتی ہے تبھی افسانہ نگار موضوع پر عبور رکھتے ہوئے کہانی کے تانے بانے بُن سکتا ہے، پلاٹ کو باقاعدگی سے ترتیب دے سکتا ہے اور اسی کے وسیلے سے عنوان بھی قائم کر سکتا ہے۔

(ii) قصہ/ واقعہ: کسی بھی قصے یا واقعے کو افسانہ بنانے کے لیے ضروری ہے کہ اسے افسانوی رنگ دیا جائے۔ موضوع کے ارد گرد واقعات کی اہم تفصیلات و جزئیات کو اس طرح ترتیب دیا جائے کہ اس میں کہانی پن پیدا ہو جائے تا کہ افسانہ میں بڑھتا ہوا تجسّس قاری کو ہر دم باندھے رکھنے میں کامیاب رہے۔

(iii) پلاٹ: افسانے میں پلاٹ کی حیثیت جسم میں ریڑھ کی ہڈی کی سی ہے۔ اس کی کئی قسمیں بیان کی گئی ہیں جیسے سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظم پلاٹ، ضمنی پلاٹ وغیرہ۔ تقسیمِ ہند سے قبل سادہ پلاٹ زیادہ مقبول رہے ہیں بعد میں تیزی سے ان کی نوعیت بدلی ہے۔ ناقدین نے پلاٹ کا پہلا جز افسانے کا عنوان قرار دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ عنوان میں مقناطیسی کشش اور

معنویت ہونی چاہیے کہ قاری سرخی دیکھ کر افسانہ پڑھنے پر آمادہ ہو جائے۔ اچھے عنوان کی پہلی شرط افسانے کے موضوع سے اُس کی مناسبت ہے۔ دوسری خصوصیت اُس کا مختصر ہونا ہے اور تیسرا وصف اُس کا نیا پن ہے۔

افسانہ میں واقعات، مشاہدات اور حادثات کی فنی تعمیر دراصل پلاٹ کی تشکیل کی وساطت سے ہوتی ہے جو افسانہ کے دیگر اجزاء کو آپس میں مربوط رکھ کر آغاز سے انجام تک تجسّس اور تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ پلاٹ جس قدر مربوط، متجسّس اور متناسب ہوگا، افسانہ اُتنا ہی دلچسپ اور معیاری ہوگا اور قاری اُسی قدر منہمک ہو کر بھرپور تاثر قبول کر سکے گا۔ سپاٹ یا غیر منظم پلاٹ افسانویت سے عاری ہوتے ہیں۔ اُن میں وہ کرید برقرار نہیں رہ پاتی جو قاری کو بے چین کر دیا کرتی ہے۔ اس لیے پلاٹ کے صیغے میں افسانہ نگار کو واقعات اس ترتیب کے ساتھ بیان کرنے چاہئیں کہ قاری کی دلچسپی لحہ بہ لحہ بڑھتی جائے اور وہ انجام جاننے کے لیے مضطرب ہو جائے۔ ایک عرصہ تک پلاٹ کو افسانے کا سب سے اہم جُز مانا گیا لیکن بغیر پلاٹ کے افسانے بھی لکھے جاتے ہیں جس کی وجہ سے پلاٹ کا تصوّر افسانے کے واقعات کے منطقی ربط تک محدود نہیں رہ گیا ہے۔

(iv) کردار: اشخاصِ قصہ کے حرکات وسکنات کی عکاسی کا نام کردار سازی ہے۔ کردار افسانے کا مضبوط ترین ستون ہے۔ ناقدین نے اسے افسانہ میں سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کردار کو پلاٹ پر بھی مقدم بتایا ہے جبکہ کہانی کے سارے ڈھانچے کا انحصار پلاٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ بغیر اشخاصِ قصہ، افسانہ کی تکمیل مشکل ہے۔ جن افسانوں میں حیوانات یا نباتات ہیرو کی شکل میں ہیں اُن میں بھی اُن کو افسانوں کی طرح بولتے، سوچتے، سمجھتے اور عمل کرتے دکھایا گیا ہے۔ پلاٹ میں کرداروں کی شمولیت سے زندگی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور ڈرامائی جاذبیت بھی پیدا ہوتی ہے۔ افسانہ نگار زندگی کے جس رُخ کی نقاب کشائی کرنا چاہتا ہے وہ ان کو کرداروں کے وسیلے سے منعکس کرتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اس کی افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ای۔ ایم۔ فاسٹر نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا۔ اگر چہ وہ ہینری جیمس کی حد تک نہیں گیا ہے لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں

کردار (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نفسیاتی اور
ظاہری تصویروں میں تنوع) کو اہمیت اسی لیے دی ہے کہ انسانی توجہ کو
برانگیختہ کرنے کے لیے کردار جتنا کارآمد ہے، واقعہ اتنا کارآمد نہیں ہے۔''
(افسانہ کی حمایت میں، ص ۱۰۷)

بہر حال پلاٹ کی طرح افسانہ میں کردار کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ ای۔ ایم۔ البرائٹ اپنی کتاب ''دی شارٹ اسٹوری'' میں کردار نگاری کے دو واضح طریقوں کو بیان کرتا ہے۔ پہلا تجزیاتی یا بالواسطہ طریقہ اور دوسرا ڈرامائی یا بلاواسطہ انداز۔ پہلے طریقے کو بھی وہ دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ پہلے کے تحت کہانی کا اسلوب بیانیہ ہو اور فنکار بحیثیت راوی کردار سے متعارف کرتا ہوا چلے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار مرکزی کردار کے ذریعے کہانی بیان کرے اور مرکزی کردار وہ خود ہو۔ ڈرامائی یا بلاواسطہ طریقے میں البرائٹ کرداروں کے مکالمے اور عمل کو فوقیت دیتا ہے۔ اس کے مطابق وہ افسانے جن میں واقعات تیزی سے عمل میں آتے ہیں اور مکالموں کا عنصر زیادہ ہوتا ہے، ڈرامائی یا بلاواسطہ کردار نگاری کے وصف سے مملو و متصف ہوتے ہیں۔

(v) مکالمہ: مکالموں کا تعلق کرداروں سے ہے۔ کرداروں کی نسبت سے ہی مکالموں کا ہونا بھی افسانے میں ضروری ہے جب ہی کرداروں کا حقیقی رنگ و روپ کھلتا ہے اور مختلف کرداروں کے امتیازات نمایاں ہوتے ہیں۔ چونکہ افسانوں میں کرداروں کی گفتگو اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ اس کے سہارے کہانی آگے بڑھتی ہے، گتھیاں سلجھتی ہیں، مطلع صاف ہوتا ہے۔ اس لیے اچھا مکالمہ وہ ہوتا ہے جو کرداروں کی عمر، جنس، حیثیت وغیرہ کو ہی واضح نہ کرے بلکہ وقت اور مقام کے بارے میں بھی آگہی کرتا ہو۔

(vi) اسلوب: پلاٹ کی فنی اور موثر ترتیب، جیتے جاگتے کردار، مناظر کی مصوری اور فضا کی تاثیر کے لیے حُسنِ بیان پر خاصہ زور دیا گیا ہے۔ آغاز سے انجام تک افسانہ نگار کی یہ کوشش کہ قاری افسانہ کی طرف پوری طرح متوجہ رہے اُسی صورت میں ممکن ہو سکتی ہے کہ اس کو زبان پر عبور حاصل ہو اور تحریر میں موہ لینے والی کیفیت ہو۔ حسنِ بیان کے سہارے جذباتی تاثر افسانہ کے رگ و پے میں اس طرح سمویا جا سکتا ہے کہ قاری کے دل کی دھڑکنیں تیز ہو جائیں اور وہ افسانہ ختم کرے

تو دلی جذبات اُس کے ذہن میں چنگاریاں سی پیدا کر دیں۔ تقریباً ہر افسانہ نگار کا اسلوب مختلف ہوتا ہے اور یہ اسلوب ہی اُسے دوسرے افسانہ نگاروں سے ممتاز و ممیز کرتا ہے۔ اِس وصف کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ الف۔ بیانیہ اسلوب۔ ب۔ مراسلاتی اسلوب۔ ج۔ سوانحی اسلوب۔ د۔ مخلوط اسلوب۔ حسنِ بیان کے یہ چاروں انداز ہمیں افسانے کی سو سالہ تاریخ میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔

(vii) فضا و ماحول: افسانے کے ضروری عناصر فضا اور ماحول بھی قرار دیے جاتے ہیں۔ یہ پلاٹ اور کردار کی ایسی درمیانی کڑیاں ہیں جو تمام واقعات کے تانوں بانوں کو یکجا کرتی ہیں۔ ماحول کے تحت کہانی کے گرد و پیش کے مناظر، مقام کی جغرافیائی خصوصیات اور مکان کے ساز و سامان آتے ہیں لیکن ''فضا'' اُس تاثر کو کہیں گے جو ''ماحول'' کی تصویر کشی سے دل و دماغ میں پیدا ہوتا ہے جیسے قبرستان کی ویران اور تاریک رات کا منظر ماحول میں شمار ہوتا ہے مگر اُس کے تصور سے دل و دماغ پر جو خوف اور اُداسی طاری ہوتی ہے اُسے فضا کہیں گے۔

(viii) وحدتِ تاثر: افسانوں کے اجزائے ترکیبی میں وحدتِ تاثر بھی لازمی جُز قرار پاتا ہے۔ اِس عنصر کو برقرار رکھنے کے لیے افسانہ نگار مختلف حربوں کا سہارا لیتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے پورے تاثر کے ساتھ افسانے میں نظر آئے اور قاری اُس کو اُسی شدت سے محسوس کرے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ افسانے میں پیش کیا جانے والا تاثر جس قدر توانا اور مضبوط ہوگا، افسانہ اُسی قدر کامیاب ہوگا۔

آج افسانہ کے رنگ و روپ اور ہیئتی ڈھانچے میں نمایاں فرق آ چکا ہے۔ مذکورۂ بالا سبھی عناصر بالترتیب افسانوں میں موجود ہوں ایسا نہیں ہے تاہم بیان کو جس طرح بھی منظم کیا گیا اُس کا خاتمہ بالعموم کسی انکشاف پر ہوتا ہے جس سے اُس حیرت میں اضافہ ہوتا ہے جو زندگی کے کسی ایک پہلو کے قریبی مشاہدے سے پیدا ہوتی ہے۔

فکشن کے بیشتر ناقدین نے اِسے تسلیم کیا ہے کہ افسانے میں واقعہ اور کردار کی تشکیل و تعمیر میں تخیل کی رنگ آمیزی کا عمل ہونا ضروری ہے لیکن اس کی کہانی جو کہ واقعہ اور کردار کے باہمی ردِ عمل کا نتیجہ ہوتی ہے، اس کی بنیاد کسی حقیقت پر ہی ہو سکتی ہے لیکن صرف کسی واقعہ کی ہو بہو منظر کشی یا

کردار کی حقیقی تصویر سے ضروری نہیں ہے کہ افسانہ بن جائے۔ ایسی بیانیہ تحریر انشائیہ، واقعہ نگاری، رپورتاژ، شخصی خاکہ، روزنامچہ غرض کچھ بھی ہوسکتی ہے لیکن ممکن ہے کہ افسانے کے زمرے میں نہ آپائے۔ واقعات، تجربات، مشاہدات، کرداروں کو افسانہ میں پوری غیر جانب داری سے پیش کرکے اور اپنے ذاتی تاثر یا رائے کو منعکس نہ کر کے، افسانہ نگار اپنا کام ختم کردیتا ہے۔ افسانہ کے توسط سے قاری کے سامنے کوئی بھی مسئلہ رکھنا ممکن ہے مگر اُس کا حل بتانا ضروری نہیں ہے۔ حل کی تلاش قاری کو کرنی ہے۔ نتیجہ بھی قاری کو اخذ کرنا ہے۔ افسانہ کی طوالت کے بارے میں ناقدینِ فن کی مختلف آراء ہیں مگر اس پر سبھی متفق ہیں کہ طوالت اتنی ہو کہ قاری اکتاہٹ کا شکار نہ ہو پائے۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ افسانہ وہ تحریر ہے جو پندرہ بیس منٹ میں پڑھی جا سکے۔ اِس طرح زیادہ واقعات اور کرداروں کے لیے عموماً مختصر افسانہ میں جگہ نہیں نکالی جاسکتی۔

۱۹۴۷ء سے پہلے افسانہ نگاروں کے پاس نوآبادیاتی نظام سے نبرد آزما ہونے والا ایک واضح نصب العین تھا۔ آزادی ملنے کے آس پاس کے زمانے میں بھی جب آگ اور خون کے آتش فشاں منظر میں صدیوں کے تعلقات ٹوٹ رہے تھے، رشتے منقطع ہو رہے تھے، تب اُس پُر آشوب دور میں بھی افسانہ نگاروں کے سامنے اپنا ایک مطمحِ نظر تھا جو رفتہ رفتہ ماند پڑتا گیا، تاہم ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل نے جس طرح ذہنوں کو جھنجھوڑا، اس سے فنکارانہ شعور گہرے طور پر متاثر ہوا اور پھر بدلتے ہوئے تہذیبی تناظر میں افسانہ نگاروں کو نئے مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔ جغرافیائی تبدیلی نے غور وفکر میں تلاطم پیدا کیا تو اردو افسانے نے بھی نیا رُخ اور نیا انداز اختیار کیا۔ نئے سانچے مرتب کیے گئے اور اسے نئے تناظر اور نئی وسعت سے روشناس کرایا گیا۔

تقسیمِ ہند نے جو گہرے زخم دیے تھے، وہ رفتہ رفتہ مندمل ہوئے۔ ان سے وابستہ موضوعات کے اثرات بھی کم ہوئے۔ مارکسیت کی گرفت بھی کمزور ہونے لگی جس کی وجہ سے حقیقت نگاری کی روایت جو سماجی اور نفسیاتی زاویوں سے معاشرے کو دیکھ رہی تھی، اپنا اثر کھونے لگی۔ مختلف وجوہات کی بنا پر اردو میں ۱۹۵۸ء کے آس پاس جدیدیت کا رجحان فروغ پانے لگا۔ اجتماعیت کے مقابلے میں فردیت اور خارجیت کے مقابلے میں داخلیت زور پکڑنے لگی اور منجھی ہوئی مانوس اور مربوط زبان کے بجائے قدرے ناہموار بلکہ کبھی کبھی نامانوس زبان کا استعمال شروع

ہوا، اور یہ تصور پنپنے لگا کہ پلاٹ، کردار، واقعہ، فضا اور ماحول کے بغیر بھی افسانہ بن سکتا ہے۔ اِس تصور کے تحت شعور کی رَو اور آزاد تلازمۂ خیال طاقت ور پیرایۂ اظہار کی صورت اختیار کرنے لگے۔ علامتی اور تمثیلی افسانوں کے ساتھ تجریدی افسانے منظرِ عام پر آئے جن میں نئی حسیّت اور فن کے نئے راستوں کا انتخاب نظر آتا ہے۔ ادبی حلقے میں اس نئے نظریے کی پذیرائی ہوئی۔ براہِ راست انداز میں پیش کیے ہوئے افسانے یک سطحی اور سپاٹ تصور کیے جانے لگے اور یہ سمجھا جانے لگا کہ علامت، ابہام اور اشاریت ادب کو تہہ داری اور متحرک مفہوم کی حامل بنا دیتی ہے اور معنوی جہت کو وسعت و گہرائی عطا کرتی ہے۔ جدیدیت کے اس تصور کے تحت افسانہ نہ صرف فن کار کے لیے پیچیدہ بن گیا بلکہ عام قاری کے لیے بھی اس کا پڑھنا خاصا دشوار ہو گیا۔

ردّ و قبول کے اُس دور میں جب خارج سے داخل کی طرف پیش رفت ہوئی، تو ایک جانب شعور کی رَو کی تکنیک، نفسیاتی تصورِ وقت اور فلسفۂ وجودیت کو فروغ حاصل ہوا، تو دوسری طرف تمثیلی اور داستانی رنگ کے قصوں کے ذریعے یہ صنف اساطیری اور دیو مالائی فضا سے ہم آہنگ ہونے لگی اور افسانوں میں کرداروں کی جگہ تمثیلوں، استعاروں اور علامتوں کا بکثرت استعمال ہونے لگا۔ یہ بحث ہمارے موضوع سے باہر ہے کہ کس تحریک، رجحان یا نظریہ کے پسِ پشت کون سے فلسفے اور مقاصد تھے اور بحیثیت مجموعی ان کا اردو ادب پر کیا اثر پڑا۔

جدیدیت نے بیانیہ انداز سے انحراف برتا تھا۔ اور پھیلاؤ کے بجائے ارتکاز سے کام لیا تھا لیکن مابعد جدید دور بیانیہ کی واپسی کا دور کہلاتا ہے۔ اس دور میں ابہام اور تجرید کی جگہ بیانیہ افسانہ لکھنے کا رجحان بھی بڑھا ہے اور استعاراتی اور علامتی انداز بھی پروان چڑھا ہے۔ آج کہانی کا مرکز و محور انسان کی ذات ہے جس کے تجربات کی عکاسی مختلف زاویوں سے کرتے ہوئے تہہ بہ تہہ پرتیں کھولی جارہی ہیں۔ اب موضوعات سے زیادہ فن پر زور ہے بلکہ اکثر موضوعات کی تکرار کے باوجود اظہار کی تازگی نے فن پارے کو قابلِ توجہ بنایا ہے۔ عصرِ حاضر کے افسانوں کی تمام تر موضوعاتی عمارت خارجی دنیا کی صداقت، معیشت کے بے رحمانہ تضادات، روزمرہ پیش آنے والے سیاسی و سماجی مسائل، بھوک، جنس اور انسانی رشتوں کی کرختگی پر قائم ہے۔ فنی اعتبار سے اکیسویں صدی کے افق پر طلوع ہونے والے افسانوں نے صنفِ افسانہ میں ایک نئی حرارت اور

توانائی پیدا کردی ہے۔ ان کی بدولت تخلیق کا کینوس بھی وسیع ہو رہا ہے اور تجربات کی راہیں بھی روشن نظر آ رہی ہیں۔

(2)

موضوع کی سطح پر کائنات سے ذات تک سمٹنے اور پھر ہیئتی سطح پر اس میں نت نئی تبدیلیوں کے عمل کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔ پچھلے سو برسوں میں برِ صغیر کے مختلف علاقوں کی تہذیب، وہاں کی سیاسی اُتھل پُتھل، اقتدار کی شکست و ریخت اور اُن کا کھوکھلا پن، رومان اور حقیقت کا ٹکراؤ، فطرت نگاری، طبقاتی جد و جہد اور فرد کا فطری و جبلی اظہار، غرض کہ زندگی کے ہر پہلو کے لیے صنفِ افسانہ کو استعمال کیا گیا ہے۔ طبقہ وارانہ تقسیم اور ذاتی مفاد کی بنا پر مسخ کیے ہوئے کردار اور ان سے وابستہ واقعات و حادثات کی ایک مکمل دستاویز افسانے کے اس سو سالہ سفر سے مرتب کی جا سکتی ہے، اور یہ برِ صغیر کی تاریخ کو تخلیقی تناظر میں دیکھنے کی ایک ایسی کوشش ہے جس کے بغیر روایتی تاریخ نگاری نہ صرف ادھوری بلکہ واقعات کی فہرست پر مبنی ایک رسمی تحریر سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں رکھتی ہے۔

دراصل داستانوی ادب کی توانا روایت موجود ہونے کے باوصف شروع سے ہی مان لیا گیا کہ اردو افسانے کی ساخت میں اختصار، جامعیت اور واحدِ تاثر ہو، زبان و بیان میں ہم آہنگی، نُدرت اور اصلیت ہو۔ اِس وضاحت کی بدولت ادب کی دیگر اصناف کے برعکس 'افسانہ' حیرت انگیز انداز میں بہت جلد ترقی کی منازل طے کرتا چلا گیا۔ اس میں فکر کی وسعت اور عصری زندگی کی ترجمانی کے ساتھ تکنیک اور اسلوب کے تجربات بھی ہوتے رہے ہیں۔ اِسی لیے ہر دور کا افسانہ اپنے موضوع، اسلوب اور طریقۂ اظہار کے لحاظ سے اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ مثلاً پریم چند کا عہد حقیقت نگاری کا ہے۔ اس نے خارجی زندگی کے مختلف مسائل کو منعکس کیا، تمام عناصرِ ترکیبی کو بروئے کار لاتے ہوئے منطقی بیان کو فروغ دیا ہے۔ ترقی پسندی کے دور میں پریم چند کی روایت کو استحکام ملا ہے۔ عوامی زندگی کے گوناگوں مسائل کو تخلیقی سطح پر منظم طریقے سے برتا گیا ہے۔ بیانیہ براہِ راست اور کرداروں کی واضح پہچان ہے۔ جدیدیت کے زمانہ میں تجرباتی افسانہ نگاری کا رُجحان حاوی رہا ہے۔ انسان کے داخلی جذبات کو فوقیت ملی ہے جبکہ پلاٹ اور کردار کی اہمیت کم

ہوئی ہے۔ وضاحتی بیانیہ کی جگہ اشاراتی انداز اُس عہد کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ مابعد جدید زمانے میں کہانی کی واپسی پر از سرِ نو اور تمثیلی پیرائے کو وسعت ملی ہے۔ عہدِ حاضر کے افسانہ نگار فرد کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ بین الاقوامی سیاسی اور سماجی نظام افسانے کی گرفت میں آ گیا ہے۔ نیز وہ باریک بینی سے صارفیت اور بازار کی عالم گیری کے نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور اپنے فن کے لوازم کے ساتھ حاصل شدہ بصیرت کو قاری تک پہنچانے کا جتن کر رہے ہیں۔

(3)

حقیقت نگاری، رومانیت، مارکسیت، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مراحل سے گزرتا ہوا آج کا اردو افسانہ اپنی فکری اور فنی شناخت کے ٹھوس حوالوں کے ساتھ جدّت و ندرت کا بھی احساس دلا رہا ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے افسانوں پر ایسی مدلل تحریر کی ضرورت محسوس کی گئی جو قاری کو تغیر و تبدل سے بھرپور مگر مختصر طور پر متعارف کرا سکے۔ ایسے میں تمام افسانوں پر گفتگو ممکن نہیں لہٰذا میں نے اُن افسانوں کو موضوعِ بحث بنایا ہے جو ہر اعتبار سے نمائندہ کہلانے کے مستحق ہیں۔ پریم چند سے احمد رشید تک یعنی ایک صدی پر محیط افسانوں پر گفتگو جس میں برِ صغیر کی تمام فکری اور فنی ہلچل سمٹ آئے، نہایت جوکھم بھرا کام ہے۔ بہر حال کم سے کم لفظوں میں افسانہ نگاری کے فن کو اُجاگر کرتے ہوئے اہم ترین افسانوں پر مختصر مگر بامعنی گفتگو کی کوشش کی ہے۔ ایسے میں کئی بڑے افسانہ نگار نظر انداز ہوئے ہیں، اور ضرورتاً کچھ افسانہ نگاروں کے کئی کئی افسانے شاملِ بحث ہو گئے ہیں۔ ابتدا پریم چند سے کہ وہ اردو افسانے کے بنیاد گزار اور رُجحان ساز ہیں۔ ان کے افسانوں کی عہدِ حاضر میں بھی وہی اہمیت اور افادیت ہے جو پہلے تھی۔ پریم چند کا تخلیقی عمل، اُن کی فکر اور فن ارتقاء کے تدریجی مراحل سے دو چار ہو کر ادبی سانچوں میں ڈھلتا رہا ہے۔ تقریباً تیس سال پر مبنی وہ عہد اور اُس عہد کا اردو افسانہ جن نشیب و فراز سے گزرتا رہا وہ تمام زیر و بم پریم چند کے افسانوں میں بڑے ہی واضح دکھائی دیتے ہیں۔ اسی لیے ان کا افسانوی سفر اردو افسانہ نگاری کی روایت سے عبارت ہو جاتا ہے۔ اُن کے افسانوں کو تاریخ وار سامنے رکھ کر اردو افسانے کی تاریخ ترتیب دی جا سکتی ہے اور ان کے افسانوں کو الگ کر لینے پر یہی بات ناممکن بن جاتی ہے۔

اردو افسانہ کے آغاز، تعمیر اور تشکیل میں پریم چند کے دو افسانے ''روشنی'' اور ''عید گاہ'' محض اپنے وقت کے تقاضوں کے علمبردار نہیں ہیں بلکہ زمانے کے تیز و تند تھپیڑوں سے گزرنے کے بعد آج بھی اپنے قاری کو دعوتِ غور و فکر دے رہے ہیں۔ ''روشنی'' میں ایک آئی سی ایس آفیسر اور ایک دیہاتی بیوہ کو مرکزی کردار بنا کر پریم چند نے غریب عورت کی اخلاقی جرأت، جذبۂ ایثار اور اعلیٰ انسانی اقدار پر روشنی ڈالی ہے۔ بیانیہ تکنیک پر مبنی اِس افسانے کا اسلوب سیدھا سادا، صاف ستھرا اور دل کو چھو لینے والا ہے۔ پند و موعظت سے بھرے ہوئے چھوٹے چھوٹے جملے قدیم ہندوستانی اقدار کو اجاگر کرتے ہیں۔ دراصل پریم چند نے مذکورہ افسانے کے ذریعے ادنیٰ و اعلیٰ کی تمیز و تخصیص کو ختم کرتے ہوئے انسانی ہمدردی اور خلوص و محبت کی شمع کو محفوظ رکھنے کی کوشش کی ہے جس کی روشنی سے تہذیبیں پروان چڑھتی ہیں۔

''عید گاہ'' غربت و امارت کا ایک استعارہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار حامد یتیم ہے۔ وہ غربت کی گود میں پل کر انتہائی حساس اور باشعور ہو چکا ہے جبکہ دیگر ساتھی دنیا و مافیہا سے بے خبر کھیل کی دنیا میں گم ہیں۔ احباب کے ساتھ کھلونے خریدتے ہوئے حامد کا یہ احساس کہ روٹی پکاتے وقت دست پناہ نہ ہونے کی وجہ سے دادی کا ہاتھ جل جاتا ہے تو کیوں نہ ایسی شے خریدی جائے جو با مقصد اور کار آمد ہو، قاری کو سنجیدہ غور و فکر کی طرف لے جاتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں لکھا گیا یہ افسانہ امیری و غریبی کی کشمکش، اتحاد و اخوت، یتیموں اور بیواؤں کی بے چارگی اور بچوں کی نگہداشت اور پرورش کے ساتھ ان کی خواہشات و نفسیات پر مشتمل چونکا دینے والا اشاریہ ہے۔ مذکورہ افسانہ میں اس بات کا بالواسطہ اعلان ہے کہ اگر غریب حساس اور بیدار ہو جائے تو وہ 'دست پناہ' کی مانند فولادی ہو جائے گا جس کے سامنے طاقت ور اور جابر طبقہ جو افسانہ کے منظر نامے پر سپاہی، وکیل وغیرہ کی شکل میں نظر آ رہے ہیں، ٹوٹ پھوٹ کر خاک میں مل جائیں گے۔ ذرا حوصلہ ہو تو فتح کا پرچم فولادی دست پناہ کی طرح غریب کے ہاتھ میں ہوگا۔ عوامی اقتدار اور جمہوری نظام کی یہ ایک بشارت بھی ہے جسے پریم چند نے نہایت سادگی کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اُتار دیا ہے۔

سجاد ظہیر کا افسانہ ''دُلاری'' میں پلاٹ وقت کے تسلسل کا تابع ہے۔ کفایتِ لفظی کے

ساتھ یہ ایک مکمل قصہ ہے جو کردار کے وسیلے سے سامنے آتا ہے کہ کس طرح ایک غریب ملازمہ جو جبریت کا شکار ہو کر جنسی ہوس کا نشانہ بنتی ہے۔ سجاد ظہیر نے اِس افسانہ میں ایک سیدھی سادی بے سہارا لونڈی کی کہانی کو تیکھے انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ شیخ ناظم علی کے گھر میں پرورش پاتی ہے اور اُن کے بڑے بیٹے کاظم علی کے ورغلانے پر اپنا سب کچھ اُس پر نثار کر دیتی ہے، لیکن جب اُسے معلوم ہوتا ہے کہ کاظم کی دلہن آنے والی ہے تو وہ گھر سے غائب ہو جاتی ہے۔ کافی دنوں کے بعد کاظم کے ضعیف ملازم کے کہنے پر واپس آتی ہے۔ سبھی اُس پر لعن طعن کرتے ہیں جسے وہ برداشت کرتی ہے لیکن جب کاظم اپنی ماں سے کہتا ہے کہ ''امی خدا کے لیے اس بدنصیب کو اکیلی چھوڑ دیجیے وہ کافی سزا پا چکی ہے''۔ تو دُلاری کی قوتِ برداشت ختم ہو جاتی ہے۔ کاظم کے ترس کھانے سے اُس کی انا کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ وہ اس قابلِ رحم زندگی کو قبول نہ کر کے 'سفید پوش' معاشرے کی دھجیاں اڑانے پر خود کو آمادہ کرتی ہے اور 'رکھیل' بن کر رہنا بہتر سمجھتی ہے!! فکشن کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب فرائڈ کے نظریات کے تحت اردو میں نفسیاتی افسانے لکھنے کا رجحان شروع ہوا۔ اِس مطمحِ نظر کو فروغ دینے کی پہل بھی سجاد ظہیر نے کی۔ انھوں نے جس طرح دُلاری کے معصوم جذبات، غیرت اور حمیت کو اُجاگر کیا ہے اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے اس کے طرزِ عمل کا تجزیہ کیا ہے وہ اردو افسانے کی تاریخ میں اس قسم کے مظلوم نسوانی کرداروں کے نفسیاتی مطالعے میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

''دو ہاتھ'' پلاٹ، کردار اور صورتِ حال کے اعتبار سے عصمت چغتائی کا کامیاب افسانہ ہے۔ اپنے محدود سیاق و سباق میں پلاٹ بے حد مربوط ہے۔ واقعات میں تسلسل، ربط، حیرت و استعجاب اور دلچسپی ہے۔ کرداروں کے اعتبار سے ہر کردار اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ ان کے برتاؤ اور غور و فکر میں منطق ہے۔ زبان مخصوص معاشرے کی ذہنیت کی عکاس ہے۔ اظہار میں کہیں بھی تصنع نہیں۔ محاورے اور مکالمے برمحل ہیں۔ راوی کی موجودگی اور برملا اظہار بیانیہ میں اور بھی جان ڈال دیتا ہے بلکہ وحدتِ تاثر کو برقرار رکھنے میں بھی معاون ہوتا ہے۔ دراصل عصمت چغتائی اس افسانہ میں بے باک اور بے رحم حقیقت نگار بن کر سامنے آتی ہیں۔ افسانہ میں جائز اور ناجائز، حلال اور حرام، اخلاق اور بد اخلاقی، شرم اور بے شرمی، ضمیر اور بے ضمیری کے گرد تمام تانے بانے

بُنے گئے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا کہ اس میں ''دو ہاتھ'' کو بطور استعارہ، طنزِ ملیح کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ جملے طنزیہ، بول تیکھے، مکالمے بے باک، اچھوتی اور نادر تشبیہات ہیں۔ رتی رام، بوڑھی ماں (مہترانی) سے ملنے آتا ہے جو رشتے میں اس کی تائی ہے۔ وہ بھاوج (گوری) کے قریب پہنچتا ہے اور پھر گوری اس کے بیٹے کی ماں بن جاتی ہے۔ لعن طعن ختم، خوشیاں عود کر آتی ہیں۔ گوری کا شوہر رام اوتار ناکارہ ہے مگر یہ بچہ اب اُس کا سہارا ہے۔ پسِ پشت سماج کا ایسا مظلوم طبقہ جو برسہا برس کے استحصال کے نتیجے میں غیر محسوس طور پر جانوروں کی طرح زندگی گزار رہا ہے، اسی لیے بے حس ہے۔ مگر معاشرے کا وہ طبقہ جو دولت مند ہے، صاحبِ ثروت ہے، حساس ہے اُن کے سفید لباس بھی کس حد تک داغدار ہیں اس کا اظہار مصنفہ نے ضعیفہ کی زبان سے اشاروں اشاروں میں کروایا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عصمت چغتائی نے کرداروں کی نفسیات کے وسیلے سے معاشرے کے گھناؤنے چہرے کو بے نقاب کیا ہے۔

منٹو کے یہاں افسانہ کے بدلتے ہوئے رجحانات بے حد نمایاں ہیں۔ ''فرشتہ''، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اور ''ہتک'' کے مطالعے سے تمام فنّی اور فکری سرگرمیوں کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ''فرشتہ'' جدّت پسند افسانہ نگار منٹو کا روایت سے بالکل ہٹ کر افسانہ ہے۔ اِس میں سماجی شکنجے میں کسے ہوئے مظلوم کنبے کی روداد کو بیان کرنے کے لیے تجرید اور استعارے سے کام لیا گیا ہے۔ شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی کشاکش پر مبنی یہ بظاہر ایک لاچار، مفلس اور بے سہارا انسان کی کہانی ہے۔ مرکزی کردار عطا اللہ شفاخانے کے بستر پر لیٹ کر نیم خوابی کے عالم میں زندگی کے نشیب و فراز کے کرب سے لاچار ہو کر اپنی تمام تشنہ آرزوؤں کی تکمیل چاہتا ہے!! ذہنی صورتِ حال کا بیان کولاژ، داخلی خود کلامی، منقول خود کلامی اور آزاد تلازمہ خیال جیسی فنّی تدابیر کے تحت ہوا ہے۔ عطا اللہ اپنی تمام بے بسی سے نجات کے لیے موت طلب کرتا ہے۔ اس کی ذہنی کیفیت اسی تصور پر ختم ہوتی ہے۔ ذیلی کرداروں میں رحیم، کریم اور زینب کے ہیں جو مرکزی کردار کو تقویت پہنچاتے ہیں البتہ ان کی کفالت مرکزی کردار کے لیے خواہشِ مرگ کا سبب ہے۔ اس طرح موت کی آرزو معاشرے پر ایک بھرپور طنز ہے جہاں انسان اپنی اور اپنے اہل وعیال کی زندگی کو بھی قربان کرنے پر تُل جاتا ہے۔ واقعات کو کردار کے تصوراتی، خیالی اور ذہنی کیفیت میں مدغم کر

دیا گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے بے ربط جملوں میں حقیقت کی سنگلاخی اور طنز کی تلخی اس کی غماز ہیں۔

منٹو جسے بات کو سلیقے سے کہنے اور کہانی بُننے کا ہُنر آتا ہے وہ عام واقعہ کو بھی اِس انداز سے پیش کرتا ہے کہ اختتامیہ کلمات قاری کے دماغ میں چنگاریاں سی پیدا کردیتے ہیں۔ ''فرشتہ'' میں واقعات ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ عطااللہ کی ذہنی واعصابی کیفیت کے منظر و پس منظر میں لپٹے ہوئے خیالات کے منتشر تصورات پیکر کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ شعور اور تحت الشعور کی آمیزش سے اُبھرنے والے وہم اور خوف کے اظہار کے لیے افسانہ نگار نے انوکھی تکنیک استعمال کی ہے۔ زندگی کی کشمکش سے مایوسی ابتدا سے ہی شروع ہو جاتی ہے جس کا ذکر اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ قاری کی دلچسپی اور تجسس قائم رہتا ہے۔ خوف، حیرت، دہشت اور اسرار کے عناصر سموئے ہوئے یہ افسانہ اختتام پر اپنا بھرپور اور عبرت ناک تاثر چھوڑتا ہے جو قاری کو اچنبھے میں ڈال دیتا ہے۔

منٹو کا دوسرا منفرد افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' ہے جو بٹوارے کے موضوع پر لکھا گیا ہے۔ تقسیمِ ملک کے المیہ نے ہمارے ادب کو مواد کی سطح پر ایک ایسا موضوع فراہم کیا جس کو لاتعداد تخلیق کاروں نے مرکزِ نگاہ بنایا ہے۔ انسانی تاریخ کے المناک ترین سانحے سے زمانی قربت اکثر ترسیل کی راہ میں حجاب بن جاتی ہے۔ تقسیمِ وطن سے متعلق بیشتر تخلیقات میں تجزیہ کا فوری پن تو نظر آتا ہے مگر اس دلدوز واقعہ کی تجزیہ کا سراغ نہیں ملتا ہے۔ اِس ضمن میں استثنائی مثال سعادت حسن منٹو کی ہے جس کے افسانوی اور غیر افسانوی ادب کا ایک غالب موضوع بٹوارہ ہے۔ منٹو کی انفرادی فطانت نے اِس موضوع کو ایک لازمانی جہت عطا کردی ہے۔ تقسیم کا خارجی واقعہ منٹو کے لیے زیادہ اہم نہیں ہے، اِس کے لیے سب سے زیادہ لرزہ خیز عمل صدیوں کے سرمایۂ اقدار کا خاک میں مل جانا ہے۔ مذکورہ افسانہ کا مطالعہ نہ صرف افسانہ نگار کی مضبوط فنّی گرفت کا پتہ دیتا ہے بلکہ راوی کی نظری ترجیحات مثلاً انسان دوستی اور سیاست سے بالاتر زندگی کی تفہیم کو بھی واضح کرتا ہے۔ اس افسانے میں منٹو نے مقام (جس کی نشان دہی عنوان 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' ہی سے ہو جاتی ہے) کے حوالے سے انسان کی تہذیبی شخصیت کی شکست و ریخت کی تجسیم کی ہے۔ منٹو نے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں مقام (place) کو نام (Name/identity)، (جو ثقافتی تشخص کا علامیہ ہوتا ہے)، کے

موٹیف (Motif) کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اِس نوع کی مثالیں اردو افسانے میں شاذ ہی ملتی ہیں۔ پاگل آدمی منطقی اور قابلِ تجزیہ عمل کی حدود سے ماورا ہوتے ہیں مگر تقسیم کے سانحے نے اہلِ دانش و بینش سے بھی ہوش و حواس چھین لیے اور انھوں نے سیاسی قیدیوں کی طرح پاگلوں کے ''جو مذہبی قیود سے آزاد ہوتے ہیں'' تبادلے کا منصوبہ بنایا۔ جائے واردات پاگل خانے کی وساطت سے منٹو نے بٹوارے کی تاریخ کو نہایت سلیقے اور کمالِ ہُنر مندی سے پیش کیا ہے۔ واقعات کی پیش کش اس قدر موثر ہے کہ قاری کی توجہ آخر تک قائم رہتی ہے۔ افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ قاری بھی مکالموں اور عمل کے توسط سے یہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے کہ آخر وہ کون سا جنون تھا جس کے باعث سیاست دانوں کی شاطرانہ چال کامیاب ہوگئی اور ملک ٹکڑے ٹکڑے ہوگیا۔ منٹو کا یہ امتیازی وصف ہے کہ وہ تفصیل کے بجائے کفایتِ لفظی سے کام لیتا ہے اور یہ تکنیک ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں نقطۂ عروج پر نظر آتی ہے۔

منٹو کا افسانہ ''ہتک'' ایک ایسی طوائف کے گرد، گردش کرتا ہے جو اپنی تمام جلوہ سامانیوں کے ساتھ اپنے مستقبل کے بارے میں فکر مند ہے۔ نہایت باریکی اور فنی ہُنر مندی سے بُنا گیا یہ افسانہ دائروی شکل میں گھومتا ہوا اختتام سے آغاز کی طرف لوٹتے ہوئے بیانیہ عرصہ قائم کرتا ہے۔ درمیان میں کچھ واقعاتی اور نفسیاتی مناظر ہیں جو دلچسپی کے ساتھ ساتھ تحیر و تجسس میں بھی اضافہ کرتے ہیں۔ اپنی دنیا میں مست رہنے والی سوگندھی کو یہ شکوہ ضرور ہے کہ کسی گاہک نے اُسے صدقِ دل سے نہیں چاہا۔ لے دے کر ایک مادھو ہے لیکن وہ بھی مٹی کا مادھو ثابت ہوا۔ کبھی کبھی یہ شکوہ اُسے تشویش میں مبتلا کرتا ہے۔ طرح طرح کے خدشات جب اُسے اپنے شکنجے میں جکڑتے ہیں تو وہ انھیں کسی جواز کے سہارے جھٹک کر چاق و چوبند ہو جاتی ہے۔ رام لال دلال کے کہنے پر وہ گہری نیند سے اٹھ کر لمحہ بھر کے لیے سیٹھ کے روبرو آتی ہے کہ اچانک سیٹھ کے منھ سے ''اونہہ'' کی ادائیگی جس انداز میں ہوتی ہے وہ سوگندھی کو حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ لفظ ''اونہہ'' اُس کے ذہنی بہلاوے کو خلجان میں مبتلا کرتا ہے۔ ذلت کا احساس شدید ہو کر نفرت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اضطراب و تلاطم کی کیفیت اس کی پوری شخصیت کو چرمرا دیتی ہے۔

دلال کا رویہ سوگندھی کے لیے نیا نہیں تھا۔ اِس لیے وہ دلال سے نہیں گاہک کے حقارت

آمیز برتاؤ سے تضحیک محسوس کرتی ہے جس کی وجہ سے اُس کے اندر طرح طرح کے سوالات اُبھرتے ہیں جو انسانی فطرت پر مبنی ہیں۔ سوگندھی جتنا خود کو بہلانے کی کوشش کرتی ہے اتنی ہی شدت سے اُس کے دل میں سیٹھ کے خلاف نفرت اور حقارت پیدا ہوتی ہے۔ منٹو کا یہ فنی کمال ہے کہ اُس نے بے بسی، غصہ اور ذلت کی ملی جلی کیفیت کے لیے محض کلمۂ نفرت ''اونہہ'' ادا کروایا ہے۔ ابتداءً یہ کلمہ سوگندھی کے لیے حیرت و استعجاب کا سبب بنتا ہے لیکن رام لال کی وضاحت سے اُسے اذیت ناک تکلیف کا احساس ہوتا ہے جو لحہ بہ لحہ بڑھتا جاتا ہے اور جب اُس کرب کا ردعمل انتہائی لمحہ پر پہنچتا ہے کہ وہ اپنے خارش زدہ کتے کو بغل میں لے کر سو جاتی ہے تو قاری خود بھی حیرت و استعجاب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ بے حس معاشرہ تک اپنی بات پہنچانے کا منٹو کا یہ چونکا دینے والا انداز ہے جس کی ترسیل میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔

کرشن چندر پامال، پسماندہ اور محنت کش عوام کے حقوق کے پاسبان اور نگہبان تھے۔ اُن کے افسانوں کی بنیادی خصوصیات رومانیت، حقیقت، محبت، خوش حال معاشرے کی خواہش، سماج کے پسماندہ اور معاشی طور پر بدحال لوگوں کی زندگی سنوارنے کا خواب اور اسی زمین کو جنت بنانے کا شدید احساس اور تصور ہے۔ یہ تمام خصوصیات کرشن چندر کے اگر کسی ایک افسانے میں موجود ہیں تو وہ افسانہ ''کالو بھنگی'' ہے۔ ''کالو بھنگی'' میں حسن کا انداز، واقعہ کی ترتیب اور پیش کش کا طریقہ بدلا ہوا ہے۔ افسانہ نگار گفتگو کا انداز اختیار کرتے ہوئے خود کلامی اور مکالماتی طرز میں سوال قائم کرتا ہے کہ نیک سیرت والا بدصورت کیوں کہلاتا ہے؟ ہر پل دوسروں کے لیے جینے والے کی اپنی زندگی کیا ہے؟ اسے عزت، دولت، شہرت اور احترام کیوں نہیں مل سکا ہے؟ ذمہ دار کون؟؟ اس کی خاموش نگاہوں میں جو رقت، التجا اور سہمی ہوئی دیرینہ خواہش ہے، اس کی تکمیل کب اور کس طرح ہو سکے گی؟ آج بھی یہ سوالات اتنے ہی پریشان کن ہیں۔ مرکزی کردار کالو جس کا پیشہ اس کے نام کا جز بن گیا ہے۔ یہ پیشہ تو خدمتِ خلق کا ہے مگر زمانہ اسے منفی شکل دے دیتا ہے، ذلیل سمجھتا ہے۔ آخر کیوں؟ کیا اس وجہ سے کہ وہ پھٹکار اور ذلت کے باوجود تندہی سے اپنے فرائض انجام دیتا ہے۔ ذلتیں اور رسوائیاں سہنے کے باوجود خدمتِ خلق کا بےلوث جذبہ اس میں موجزن ہے تبھی تو اس میں معصومیت، سادگی، بھولا پن، محبت اور اپنائیت ہے۔ انسانی درجہ بندی

کی بے رحمی اور بد خلقی کی بنا پر اسے معاشی آسودگی میسر نہیں ایسے میں بھلا وہ جنسی آسودگی کا طلب گار کیسے ہوسکتا ہے۔ جنسی تسکین انسان کی بنیادی ضرورتوں میں سے ایک ہے اور انسان اس کے لیے جانے کتنے سوانگ رچتا ہے، کتنے روپ اختیار کرتا ہے اور انگنت شعوری و لاشعوری حرکتوں کا شکار ہوتا ہے۔ مگر 'کالو بھنگی' کی تو بس اتنی سی خواہش ہے کہ رزقِ حلال میں ایک روپیہ کا اضافہ ہو جائے تا کہ وہ گھی لگے مکئی کے پراٹھے کھا سکے۔ شاید اسی لیے اس کو بھٹا بھوننے میں تسکین حاصل ہوتی تھی۔ آٹھ روپے ماہانہ کمانے والا تھکتا نہیں، گردشِ ایام کی طرح شب و روز کام میں مصروف رہتا ہے، بیماری کا بھی عذر نہیں کرتا۔ ڈاکٹر سے اس کا موازنہ کیوں کر ہو، کمپاؤنڈر خلجی جو مڈل پاس ہے اور بتیس روپے کماتا ہے اور چپراسی بختیار جو پندرہ روپے کماتا ہے، ان دونوں کی تمام کمزوریوں کے باوجود 'کالو' کا سماجی اور معاشی مرتبہ صفر نظر آتا ہے۔ کوئی اس کا پُرسانِ حال نہیں۔ گائے، بکری جنھیں وہ چراتا ہے وہی بے زبان اسے تسلی، سہارا، تھپکیاں دیتے، سر سہلاتے اور شاید یہی مشغلہ اس کے لیے دلچسپ تھا کہ لاشعوری طور پر اسے برابری کا احساس ہوتا ہوگا۔ تبھی تو وہ دونوں اس کی موت کا سوگ مناتے ہیں۔ یہ افسانہ ایک بے انصاف معاشرے میں افسانہ نگار کی ترجیحات اور رویّوں کے بارے میں بھی سوال اُٹھاتا ہے کہ کس طرح کی کہانیاں لکھی جاتی ہیں اور کیوں لکھی جاتی ہیں۔ اس طرح قصہ گوئی اور سماج کے رشتے پر ایک اچھی خاصی بحث کرشن چندر نے بالواسطہ طور پر کی ہے۔

''لاجونتی'' اغوا کی ہوئی عورتوں کے تبادلے اور ان کو بسانے کے مسئلے پر لکھا گیا نہایت کامیاب افسانہ ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے اس میں خواتین کی اُس ذلّت کو ڈھکے چھپے انداز میں اجاگر کیا ہے جو سرحد پر لین دین کی بدولت وجود میں آئی تھی۔ جانوروں کی طرح عورتوں کے جسموں کو ٹٹولنا، انھیں سرحد پار ہنکانا، اور پھر ان کے عوض دوسری عورتوں کو اپنی پسند کے مطابق لے لینا، تقسیم کے بعد کے ایک اور کرب کی یاد دلاتا ہے۔ لاجونتی کو سندر لال قبول کر لیتا ہے لیکن دل کے تار جُڑ نہیں پاتے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ فسادات کی بہیمیت نے اس کی قلبِ ماہیت کر دی ہے اور وہ اصولی بلکہ آدرشی انسان بن گیا ہے۔ افسانہ نگار نے ہندو اساطیر کی معروف علامتوں کے توسط سے اس کشمکش کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اب سندر لال اسے لاجو نہیں دیوی کہہ کر بلاتا ہے

جبکہ لاجو کی خواہش اُن لمحات، حرکات وسکنات کی طرف منتقل ہوتی ہے جن میں نوک جھونک، ڈانٹ پھٹکار بھی شامل تھی اور اسی لیے چھوئی موئی کا نرم و نازک تصور اس کے نسوانی احساس کو مجروح کرتا ہے اور وہ تلملا اُٹھتی ہے۔ مذکورہ افسانے میں مغویہ عورتوں کی بازیابی اور باز آبادکاری کا انوکھا بیان ہے جس میں مرد اور عورت کی نفسیات کے ارتعاش کو بھی اُجاگر کیا گیا ہے۔ اس میں خارجی ظلم وتشدد سے زیادہ داخلی کرب ہے۔ وہ عورت جو سہمی ہوئی ہے، خوف زدہ ہے، ظلم سہتی ہے اس کے باوجود وفادار رہتی ہے۔ لیکن فسادات کی ہولناکی نے تمام تانے بانے بکھیر دیے۔ نرم و نازک چھوئی موئی 'لاجو' کے گرد محسوسات کے وہ تمام نازک لمحات در پیش ہیں کہ جن کے توسط سے انسانی فطرت و جبلت قاری کے روبرو ہوتی ہے۔ بے حد مربوط پلاٹ میں منطق سے کہیں زیادہ معنوی اور نفسیاتی ربط موجود ہے۔ ماجرا سازی میں واقعات کو جذبات واحساسات سے ہم آہنگ کیا گیا ہے۔ دیومالائی اور اسطوری عناصر اور پنجابی روایات کی شمولیت سے نہ صرف واقعات میں شدت پیدا ہوئی بلکہ سندر لال اور لاجو کے ذہنی تناؤ میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ رمزیت، اشاریت اور معنویت سے بھرپور یہ افسانہ تاثر قائم کرتا ہے کہ نفرت اور قتل و غارتگری سے ہمارا نقصان ہی ہوا ہے، فائدہ کسی کا نہیں تو پھر کیوں نہ ہم اس زہریلی ذہنیت کو کچل دیں اور معاشرے کو تعصب اور تنگ نظری سے پاک کرنے کا جتن کریں تاکہ فطری معصومیت اور حقیقی محبت معاشرے میں اپنی سدا بہار مہک برقرار رکھ سکیں۔

رسم ورواج، عقائد اور توہمات کس طرح خارجی ظلم وتشدد اور داخلی کرب کی راہ ہموار کرتے ہیں، 'گرہن' اس کے بلیغ فنی اظہار سے عبارت ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے اس علامتی افسانہ میں اساطیر کے توسط سے ہولی کی زندگی پر لگتے ہوئے گرہن کے منظر و پس منظر کو عورت کی تضحیک و تذلیل اور ہتک آمیز زندگی کا معنی خیز اشاریہ بنا دیا ہے۔ افسانہ میں چار کردار ہیں مگر مرکزیت ہولی کو حاصل ہے۔ دوسرے کرداروں میں رسیلا، میّا اور کتھورام ہیں جو افسانہ کی بُنت میں معاونت کرتے ہیں۔

پسند، مرضی اور انا سے یکسر بے نیاز حاملہ ہولی کو جب زندگی کے سفر میں ہر طرف تاریکی نظر آنے لگتی ہے تو وہ تلملا جاتی ہے۔ ایسے میں اسے اپنا شوہر رسیلا بھی راہو یعنی کالے راکھس کی شکل

میں دکھائی دیتا ہے۔ ساس (میّا) کو بہو سے زیادہ ہونے والے بچے کی فکر لاحق ہے۔ وہ اسے ٹوکتی ہے کہ آج چاند گرہن ہے ایسے میں کپڑا پھاڑنے سے پیٹ میں بچے کے کان پھٹ سکتے ہیں۔ سرمہ لگانے سے وہ اندھا ہو سکتا ہے۔ کپڑا سینے سے اُس کا منھ سِلا ہوا ہوگا اور اگر میکے خط لکھا تو ٹیڑھے میڑھے حروف بچے کے چہرے پر لکھ جائیں گے۔ ہونے والے بچے پر کیا اثرات مرتب ہوں گے، اس کی تو فکر ہے لیکن ماں پر کیا کچھ گزر رہی ہے، اس کا بالکل احساس نہیں ہے۔

ضعیف الاعتقادی سے بھرے پُرتشدد ماحول میں ہولی خود بھی اپنی حفاظت سے زیادہ آنے والی نسل کو محفوظ رکھنے کی کوشش میں اس حد تک سہم جاتی ہے کہ بغیر کسی منصوبے کے جائے پناہ کی تلاش میں نکل کھڑی ہوتی ہے۔ بے جا اور ناروا سلوک اسے اپنے میکہ کی یاد دلاتا ہے کہ شاید وہاں کھلی فضا میں سانس لینا میسّر ہو۔

بیدی کا فنّی کمال ہے کہ وہ پلاٹ کی بُنت میں ایسی فضا خلق کرتے ہیں جس میں بنیادی قصہ کے ساتھ ساتھ علامتی اور اساطیری عناصر خود بخود ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ انھوں نے اساطیر سے استفادہ کرتے ہوئے اسے ہولی کے گرہن لگنے سے جوڑ دیا ہے۔ ایک طرف راہو اور کیتو چاند کو اپنے نرغے میں لینے کے لیے بڑھتے ہیں تو دوسری طرف ہولی تاریکی میں پھنستی چلی جاتی ہے۔ سسرال کے ناقابل برداشت ماحول سے گھبرا کر گوشۂ عافیت کی تلاش میں نکلی مظلوم عورت ہوس پرستوں میں گھر جاتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کا حمایتی تحفظ دینے کے بجائے اُسے گہنانے کے در پے ہے۔ قاری اس وحشت ناک ماحول سے گھبرا اٹھتا ہے۔ راہو اور کیتو چاند کو پوری طرح سیاہی کی چادر میں ڈھانپ لینے کے بعد اُسے چھوڑ دیتے ہیں مگر ہولی چاند نہیں، کائنات کی حسین ترین تخلیق، عورت ہے جو کل بھی جبر و تشدد کا شکار تھی اور آج کی فضا بھی اُس کے لیے سازگار نہیں ہے۔ شاید یہی اس کا مقدر ہے۔ اسی المیہ کو بیدی نے فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔

خواجہ احمد عباس کے افسانہ ''ابابیل'' میں مرکزیت رحیم خان کو حاصل ہے جس کا عمل اپنے نام کے بالکل برعکس ہے۔ وہ معصوم بچوں اور بے زبان جانوروں تک کو معاف نہیں کرتا ہے۔ یہ رویہ اس کو بالکل تنہا کر دیتا ہے۔ بچوں کے جانے کے بعد جب بیوی بھی اسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے تو تنہائی میں اس کا ذہن لاشعوری طور پر خود احتسابی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ کھپریل کی چھت

میں ابابیل کے گھونسلے کو دیکھ کر وہ اس پر جھپٹنا چاہتا ہے مگر گھونسلے کے اندر بیٹھے دو بچوں کی حفاظت کرتے ہوئے ابابیل کے جوڑے خصوصاً ماں کو حملہ آور دیکھ کر اپنے اندر تبدیلی محسوس کرتا ہے اور پھر تخریب تعمیر میں بدل جاتی ہے۔ چار صفحے کے اس افسانے میں مصنف رحیم خان کے ظلم اور اس ظلم کو اچانک ترک کرنے کا کوئی واضح سبب بیان نہیں کرتا ہے۔ عنوان کی مناسبت سے بھی کوئی حتمی رائے قائم نہیں ہونے پاتی ہے۔ دلائل و جواز کے لیے قاری اسے بیوی کے جانے کے بعد پنچھی ٹھیس سے بھی جوڑ سکتا ہے، ماورائی حقیقت سے بھی اور ابرہہ اور سورۂ فیل کے تاریخی واقعے سے بھی۔

غلام عباس کی افسانوی کائنات تین مجموعوں (۱۔ آنندی ۲۔ جاڑے کی چاندنی ۳۔ کن رس) پر مشتمل ہے۔ انھوں نے جس عہد میں افسانہ نگاری شروع کی اُس زمانے میں افادی، اصلاحی اور رومانی رجحانات کی جگہ ترقی پسند تحریک ادبی اُفق پر چھارہی تھی تاہم غلام عباس ان سب کے عمومی رویوں سے گریزاں رہے اور ان ادیبوں سے بھی دور جن کا مطمح نظر محض نعرہ بازی تھا۔ وہ نہ تو پریم چند کی روایت کی تقلید کرتے ہیں، نہ ہی اپنے دور کے غالب نظریات کے ہمنوا ہوتے ہیں بلکہ فطرت انسانی کے بلیغ تجربات، حسین لمحات اور قلبی واردات میں ہی انفرادیت کی تلاش میں کوشاں رہتے ہیں جس کی منفرد مثال 'آنندی' اور 'کتبہ' ہے۔

'کتبہ' کا مرکزی کردار شریف حسین ہے جو ایک دفتر میں کلرک کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ اپنی محنت و جاں فشانی سے گھر گرہستی چلاتا ہے تاہم اپنی دلی آرزو کو پورا نہیں کر پاتا ہے۔ اس کی بڑی خواہش مکان کے باہری دروازے پر اپنے نام کی تختی لگوانے کی ہے لیکن محدود آمدنی تکمیل میں مانع ہوتی ہے البتہ مرنے کے بعد اس کا بیٹا، باپ کی آرزو کتبہ کی شکل میں پوری کرتا ہے۔

غلام عباس نے عموماً شہری زندگی میں متوسط طبقے کو اپنے افسانوں کا مرکز و محور بنایا ہے۔ ''کتبہ'' میں بھی معاشی پریشانیوں میں مبتلا کلرک کی دم توڑتی ہوئی امید اور چھوٹی سی آرزو کا احوال بیان کیا گیا ہے۔ روزمرہ کے تانے بانے سے جو منظرنامہ اُبھرتا ہے وہ نہ صرف معاشرہ پر گہرا طنز ہے بلکہ فطرت انسانی کی عکاسی بھی ہے۔ سماجی حقائق اور فرد کے جذبات و احساسات کو فطری انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ کیا انسان کی آرزو مرنے کے بعد مٹی کے مانند ہو جاتی ہے یا کتبہ کی شکل

میں قبر کے سرہانے اس کی بے بسی پر آنسو بہاتی ہے۔

غلام عباس کے عہد میں کلرک کے موضوع پر بہت سی تخلیقات منظرِ عام پر آئیں، نثری قالب میں بھی اور نظم کے پیرائے میں بھی۔ لیکن غلام عباس کی پیش کش کا انداز جُداگانہ ہے۔ وہ صورت حال کو اپنی گرفت میں رکھتے ہوئے قاری کو ملوث رکھتے ہیں۔ انھوں نے کلرک کی فطرت اور نفسیات کو کتبہ کی علامت بنا کر حال اور ماضی سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ نام و نمود کی چاہت فریبِ زندگی ہے۔ اس میں شریف حسین اور ان کا بیٹا دونوں مبتلا ہیں۔ افسانہ نگار نے اس تاثر کو ابھارا ہے کہ نیم پلیٹ دروازے پر لگے یا قبر کے سرہانے فرق اگر پڑتا ہے تو کس پر؟ تمیز و تخصیص سے مُبرّا، یہ افسانہ محض معاشرہ کو آئینہ دکھاتا ہے اور فیصلہ قاری پر چھوڑ دیتا ہے۔ فنکار نے اس کے لیے جذبات، احساسات، توہمات اور قلبی واردات کو شخصیت کے بکھرنے کے عمل سے منسلک کرتے ہوئے معاشرے میں پروان چڑھنے والے مسائل کا بخوبی احاطہ کیا ہے ـــــ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ تمام فنی خصوصیات کے باوجود یہ افسانہ اپنے عہد میں مقبول نہیں ہو سکا۔ سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اُسی سال (۱۹۴۰ء) 'آنندی' بھی شائع ہوا جس کی مقبولیت کے بوجھ تلے 'کتبہ' اُبھر نہ سکا۔

غلام عباس کے بے حد مشہور افسانہ ''آنندی'' کا خاص وصف یہ ہے کہ اس کی تکنیک مروجہ افسانوں سے قدرے مختلف ہے مثلاً مرکزی کردار 'آنندی' یعنی جگہ کو تسلیم کر لیا جائے تب بھی تمام تر توجہ شہر پر مرکوز رہتی ہے یعنی روداد کا ایک مرکز تو ہے مگر فوقیت اس کے وجود سے اُبھرنے والے شہر کو حاصل ہوتی ہے۔ اسی لیے آنندی میں کردار نہیں بلکہ پورے شہر کو مجسم کردار کی صورت عطا کر دی گئی ہے۔ اسلوب سادہ مگر تہہ دار ہے جس میں طنزِ ملیح سے کام لیا گیا ہے۔ دائروی شکل میں آغاز و انجام کو نہایت ہنرمندی سے اس طرح جوڑا گیا ہے کہ قاری کے تجسس اور تشویش میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسے صاف ستھرے شہر کا افسانہ ہے جس کا سب سے خوبصورت اور بارونق علاقہ ''زنانِ بازاری'' کے نام سے منسوب ہے۔ تجارتی اعتبار سے بھی یہ نہایت اہم مرکز ہے جو اُجڑ کر دوسری جگہ بستا ہے اور بسنے کے بعد پھر اُجاڑنے کے منصوبے بنائے جاتے ہیں۔ اس عمل میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ نقلِ مکانی کا یہ عمل جو آہستہ آہستہ وجود میں آتا ہے، اپنے اندر ان گنت

سوالات لیے ہوئے ہے کہ یہ بارونق کہلانے والا شہر بدصورت کیوں ہے؟ اسے آبادی سے پرے کیوں ڈھکیلا جاتا ہے؟ اور اس کی خوبصورتی یا بدصورتی کے اصل ذمہ دار کون ہیں؟ کن اسباب کی بنا پر شہر سے فاصلے کے باوجود بازارِ حسن وجود میں آتا ہے۔ بار بار دُہرائی جانے والی یہ داستان معاشرے میں کیوں پروان چڑھ رہی ہے؟ کیا اِس کا وجود کبھی ختم نہیں ہوگا؟ یہی آنندی کا نقطۂ عروج ہے یعنی نیکی اور بدی انسانی معاشرے میں لازم وملزوم ہیں۔ کبھی نیکی بدی پر اور کبھی بدی نیکی پر حاوی ہو جاتی ہے۔ مصلحِ قوم ''بازاری عورت'' کو شہر سے باہر ویرانے میں بسا دیتے ہیں لیکن جمالیاتی کشش اور بدی کی رغبت رفتہ رفتہ وہاں پھر ایک بارونق شہر کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ افسانہ انسانی فطرت کے اُن رموز پر مبنی ہے جن کو سمجھنا مشکل ہے اور آدمی کے اختیار میں نہیں ہیں۔

''اخبار نویس'' موضوع، تکنیک، برتاؤ اور اسلوب کے اعتبار سے احمد ندیم قاسمی کا نہایت کامیاب افسانہ ہے۔ حکم اور فرض، خدمت اور تجارت، اعتماد اور اعتبار کی ملی جلی کیفیتوں کے ساتھ حیرت و استعجاب کے عنصر کو بھی ہُنر مندی سے اُبھارا گیا ہے۔ بیان اور بیانیہ۔ فکشن اور فیکٹ۔ افسانہ نگار اور صحافی کی آمیزش ''اخبار نویس'' میں جھلکتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے صحافتی دنیا کے نشیب و فراز کو مذکورہ افسانہ میں اِس طرح سمیٹ لیا ہے کہ انسانی سرشت کی کجی اور اس کی فطری جبلت قاری کے روبرو ہوتی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار عباس احمد ایک جرأت منداور با اصول صحافی ہے۔ ظلم، جبر اور بربریت کے خلاف کھل کر لکھتا ہے۔ رشوت، لالچ یا دباؤ میں آ کر کام کرنے کو وہ پسند نہیں کرتا ہے۔ مصلحت اندیشی اور سمجھوتے سے اُسے بُغض ہے۔ وہ دولت، ثروت اور عہدے کے زیرِ سایہ پروان پانے والی ذہنیت کا پردہ فاش کرتا رہتا ہے۔ اپنے اس بیباکانہ طرزِ عمل اور طرزِ تحریر کی بدولت وہ بہت دنوں تک کسی ایک اخبار سے وابستہ نہیں رہنے پاتا ہے جس کے سبب مالی دشواریوں سے دوچار رہتا ہے۔ اپنے دوست کے بے حد اصرار پر وہ ایک بڑے سیٹھ کے 'عدل' نامی اخبار میں قلم کا مزدور بننے کے لیے بات کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ سیٹھ سے گفتگو کے دوران اُسے جو تنخواہ اور سہولیات پیش کی جاتی ہیں وہ ان سب کے بارے میں جان کر حیران ہوتا ہے، سوچنے کے لیے وقت طلب کرتا ہے۔ اور پھر وہ سب کچھ دیکھ اور سن کر اپنے ضمیر کا ہمنوا ہو

جاتا ہے۔ ذہن اور ضمیر کو جھنجھوڑنے والا یہ افسانہ تاثر دیتا ہے کہ یہاں مذہب کے نام لیوا، قوم کے نگہبان، قانون کے محافظ سب بکتے ہیں۔ خریدار کی شکل میں بڑے بڑے سیٹھ اپنی انا کی تسکین کے لیے ہر بات کو جائز سمجھتے ہیں۔ عصرِ حاضر کی تناؤ بھری صورتِ حال، انسانی نفسیات کی پیچیدگی اور ٹوٹتی بکھرتی ہوئی شخصیت کا فنکارانہ اظہار مذکورہ افسانے میں نمایاں ہے۔

''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' آزاد پرندوں کو قید کرنے کے لیے بھری دوپہر میں پچھم سے آتی ہے اور کہرام برپا کرتی ہوئی اُتر کی جانب ڈھلان میں اُترتی چلی جاتی ہے۔ جذبات و احساسات سے عاری یہ مشین کسی کے کرب کو محسوس نہیں کر سکتی۔ یہاں تک کہ دس سالہ معصوم بچے کی خاموش فریاد کو بھی نہیں جس کی بہن لقوے کی مریض ہے اور علاج کے لیے لقا کبوتر کے گرم لہو کی مالش تجویز کی گئی ہے۔ غیاث احمد گدی نے مشینی دور کی اس مشین اور اس کو چلانے والے مصنوعی آلوں کے ذریعے پورے سسٹم کو ہدف بنایا ہے کہ وہ کس طرح بے ضرر اور بے زبانوں کو تختۂ مشق بناتے ہیں۔ افسانہ نگار نے علامتوں اور استعاروں کے ذریعے انسانی بے حسی اور سماجی جبر کو اس طرح اُبھارا ہے کہ صارفیت کے دور کی تمام لعنتیں اشاریے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ زیریں سطروں میں اُبھرنے والا تقابلی مطالعہ صرف مشرق و مغرب کا نہ رہ کر، ظالم و مظلوم کے مابین در آتا ہے۔ مِنّی بائی، افسانہ نگار، کبوتر، طوطا وغیرہ متحرک اور بے جان یا انسان اور جانور میں متشکل ہو کر حساس قاری سے سوال کرتے ہیں کہ فطرت کے حسن اور اس کی حقیقی زندگی کو ضائع کیوں کیا جا رہا ہے؟ سود و زیاں کیوں اور اُن کا ماحصل کیا ہے؟ کیا صارفیت اور بازار کی عالم گیری مخلوقات کو اذیت میں مبتلا کرنے کے لیے وجود میں آئی ہے؟ اگر نہیں تو معصوم بچہ فطرت کو دیکھ کر کیوں مسکراتا اور لذت و خوشی محسوس کرتا ہے!! کیا محض اس وجہ سے کہ وہ ابھی ان مسائل و مصائب سے دو چار نہیں ہوا ہے۔ یہ چبھتے ہوئے سوالات جس ڈھنگ سے افسانے میں بُنے گئے ہیں وہ غیاث احمد گدی کی فنکارانہ بصیرت کے ضامن ہیں۔

''فوٹوگرافر'' میں اشیاء کے فنا ہونے کا تصور اور ماضی کے گزرے ہوئے ایام کی کیفیات کا امتزاج ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اِس افسانہ میں موضوع کی انفرادیت، ہیئت کی مضبوط گرفت اور اسلوب کا موثر اظہار ہے۔ ترتیب اور تنظیم میں بیان سے زیادہ بصری پیکر کی اہمیت ہے مثلاً فوٹو

گرافر دیکھ اور سُن رہا ہے مگر جذبات سے عاری ہے۔ اُس کا کیمرہ آنکھ رکھتا ہے مگر سماعت نہیں۔ ہل اسٹیشن کے گیسٹ ہاؤس میں ایک نوجوان جوڑا ایک شب آرام کرتا ہے۔ ان میں ایک مشہور رقاصہ اور دوسرا موسیقار ہے۔ معمولات کے مطابق فوٹو گرافر ان سے تصویر اتروانے کی درخواست کرتا ہے۔ اتفاقاً تصویر کا لفافہ میز کی دراز میں رکھا رہ جاتا ہے اور سکون و اطمینان کی تلاش میں قیام پذیر دونوں مسافر رخصت ہو جاتے ہیں۔ ایک مدت کے بعد وہی لڑکی اتفاقاً اسی گیسٹ ہاؤس میں پھر آتی ہے۔ قیام بھی اُسی کمرے میں ہوتا ہے۔ دراز کھولتی ہے تو پندرہ سال پہلے فوٹو گرافر کے ذریعہ اُتاری گئی تصویر اسے مل جاتی ہے۔ وہ ماضی میں امر سندری پاروتی کے مجسمہ کے قریب گزرے ہوئے پل میں محو ہو جاتی ہے کہ کاکروچ اس کی انگلی پر چڑھ جاتا ہے۔ وہ خوف سے اسے جھٹک دیتی ہے اور قاری کے ذہن پر اپنے تمام تاثرات کے ساتھ یہ جملہ نقش ہو جاتا ہے کہ ''زندگی انسانوں کو کھا گئی صرف کاکروچ باقی رہیں گے''۔ یعنی کائنات ہر پل فنا کی جانب گامزن ہے تاہم اشرف المخلوقات کی حیثیت کائنات کے پھیلے ہوئے وسیع پردے پر محض ایک کاکروچ کے برابر ہے یا اس سے بھی کم!

''ہزار پایہ'' میں بیانیہ سے گُریز کرتے ہوئے تجریدی اظہاریت سے کام لیا گیا ہے۔ (اس کی قرأت کے لیے قاری کو دو باتیں ذہن نشین رکھنی ہوں گی۔ نمبر ایک جدیدیت کا تصور اور نمبر دو خوف کا احساس۔) خالدہ حسین علامت اور تجرید کی وساطت سے وجودیت کے فلسفے کو اپنے افسانوں کا جز بنا دیتی ہیں۔ یہ فنّی طریقۂ کار اُن کے دیگر افسانوں کی طرح ''ہزار پایہ'' میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ کہانی میں شروع سے ہی موت کی قربت کا احساس ہے جو بتدریج بڑھتا جاتا ہے۔ جسمانی موت کا احساس مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اس کے افرادِ خانہ کو بھی ہے۔ اور جب زندگی موت کی گرفت میں بے بس ہو تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جا سکتا ہے؟ کیا وجود بامعنی ہو سکتا ہے؟ ہم کیا ہیں؟ ہمارے علاوہ کیا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیاء اور اُن کے ناموں میں کیا ربط ہے؟ بیماری اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والے اِس وجودی افسانہ کو آگہی کے کرب اور آشوبِ عصر کے تناظر میں بھی پڑھا جا سکتا ہے مگر اس کا اصل

سروکار زندگی کے ازلی اور ابدی معموں سے ہے۔اس لیے عصری اور تاریخی توجیہیں ثانوی ہی ہو سکتی ہیں۔غالبؔ نے کہا تھا۔

میری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

''ہزار پایہ'' میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلے سے اِس طرح ہوتی ہے گویا افسانہ کا اصولِ تعمیر لاتشکیلی ہے۔

''کونپل'' علامتی اور استعاراتی اسلوب میں لکھا ہوا نہایت موثر افسانہ ہے۔اس میں ایک طرف ظلم وتشدد کی تصویر کشی ہے تو دوسری طرف صبر وضبط کی فضا ہے اور درمیان میں احتجاج و انقلاب کی نئی کونپل پھوٹتی ہے جس میں آمریت کو شکست دینے کی قوت پروان چڑھتی ہے۔فوجی حکمرانی جمہوریت کا گلہ گھونٹنے کے مواقع تلاش کرتی ہے مگر عوامی نمائندہ فن کار کی شکل میں تمام منصوبوں پر پانی پھیر دیتا ہے۔مرکزی کردار جو جمہوریت کا امین اور باشعور نیز نئی نسل کا نمائندہ ہے ظلم کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔جابر نظام اُس کی آواز دبا دینے کی ممکن کوشش کرتا ہے۔پُرانی پیڑھی جو ماں کی شکل میں سمجھوتے کی ڈگر پر چلتی رہی ہے وہ سب کچھ سمجھتے ہوئے بھی خاموش ہے تاہم بچہ جدوجہد کا علمبردار بن کر ابھرتا ہے اور قاری محسوس کر لیتا ہے کہ اس انقلاب کو دبایا نہیں جا سکتا ہے جس نے مضبوط جڑ پکڑ لی ہے۔انور سجاد نے سماجی اور سیاسی کشمکش کو مصور کی طرح رنگوں کی شکل میں کینوس پر بکھیر دیا ہے۔ایک عکس گھر کے آنگن میں انقلاب کے بیج کے بونے کا ہے، جو کونپل کی شکل میں پھوٹ چکا ہے اور جس کی حفاظت طوفانی بارش میں ننھا بچہ بڑے اعتماد کے ساتھ کر رہا ہے۔دوسرا عکس دیوار پر لٹکی ہوئی تصویر کا ہے جس میں چھپکلی پتنگے کو ہڑپنے کے لیے جنبش کرتی ہے اور تصویر ہل جاتی ہے۔یہ واضح اشارہ ظلم و جبر کے نظام کے ڈانوا ڈول ہونے کا ہے۔تیسرا عکس بے زبانی میں زبان یعنی آزادیٔ ابلاغ کا ہے، اور بے حد بھرپور اور توانا علامت کی شکل میں ہے۔وہ تشدد کی تمام آزمائشوں میں اس حد تک کھرا اُترتا ہے کہ ظالم حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔انور سجاد کے اس افسانہ میں ترقی پسند سوچ اور جدلیاتی زاویۂ نگاہ ہم آہنگ ہیں۔تجرید اور علامت کے وسیلے سے موثر فضا خلق کی گئی ہے۔اِسی لیے تخریب وتعمیر کی کشاکش میں لپٹا ہوا یہ افسانہ انسانی امید کو کامرانی سے سرفراز کرتا ہوا نظر آتا ہے۔'کونپل' اِس لیے بھی اہمیت

کا حامل ہے کہ اس میں انھوں نے مروجہ کرافٹ اسٹوری کو توڑتے ہوئے مصوری اور شاعری کے امتزاج سے ہیئت کو نئی شکل دینے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

''شہر افسوس'' بے حد وسیع کینوس پر پھیلا ہوا مربوط افسانہ ہے جو مشرقی اور مغربی پاکستان کے حدود کو توڑتا ہوا بنی اسرائیل، 'گیا کے بھکشوؤں' اور بیگم حضرت محل کے نیپال کے گھنے جنگلوں کی ہجرت پر آہ وزاری کرتا ہے۔ پرانی زمین سے ناطہ توڑنے اور نئی زمین سے رشتہ جوڑنے کی کیفیت کو علامتی اور استعاراتی پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ کہانی کے تین زاویے ہیں۔ میدان، بستی اور شہرِ افسوس۔ ایک مقام کو دارالامان جان کر لوگ دُور سے آئے اور پسر گئے لیکن کیا وہ اُس میں رچ بس گئے؟ اگر نہیں تو کیا اِس وجہ سے کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی ہے؟ افسانہ نگار نے تین زاویوں سے ہجرت کے کرب کی روداد کے لیے تین کردار ڈھالے ہیں۔ یہ تینوں بے نام کردار متحرک ہیں مگر فہم اور شعور سے کوسوں دور۔ نیم مردہ حالت میں جائے اماں ڈھونڈھتے ہوئے۔ تینوں اپنی شناخت، ناموں سے محروم، اپنے تشخص کی تلاش میں ہیں بلکہ زندہ لاشیں ہیں جو اپنے اپنے گناہوں کو اٹھائے بے سمت چلے جا رہے ہیں۔ پوری فضا ایک ایسے جہنم کی ہے جہاں نفسا نفسی کا عالم ہے اور اس عالم میں ہر شخص جان کی اماں مانگتا پھر رہا ہے۔ بس بھاگ رہا ہے، اپنے آپ سے، اپنے وجود، اپنے سائے سے۔ یاس کے اس ماحول میں بے اعتمادی اور بے اعتباری کا دور دورہ ہے۔ تہذیب، تمدن، انسانیت، محبت، مروّت، قانون، نظم وضبط سب نے اپنا وجود کھو دیا ہے۔ زماں و مکاں بکھر چکا ہے۔ جو اُبھر رہا ہے وہ تخریبی عمل ہے ایسے میں کوئی بھاگتے وقت اپنے مرے باپ کی لاش بغیر تجہیز و تکفین کے چھوڑ کر آیا ہے تو کسی نے لرزتے ہوئے ہاتھوں سے بہن کی ساڑی کھولی ہے یا بوڑھے شخص نے بہو کو برہنہ کیا ہے۔ اعمال و افعال کا سلسلہ چلتا ہے۔ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے۔ کون کس کو برہنہ کر رہا ہے، یہ احساس مٹ جاتا ہے۔ پہلے آدمی نے جو عمل کسی کی بہن کے ساتھ کیا وہی عمل کسی کی بہو کے ساتھ ہوتے ہوئے دیکھا۔ بہن کے بھائی نے وہی عمل اس کی معصوم بچی کے ساتھ کیا اور وہ تینوں بار زندہ رہا۔ انتقام جذبات کو سلب کر لیتا ہے، فہم سے محروم کر دیتا ہے۔ توہین اور ذلت تسکین کا سبب بن جاتی ہے۔ وہ خود میں اور جانور میں فرق نہیں کر پاتا ہے۔ منطق اور فلسفے کی آمیزش اُس وقت

اُبھرتی ہے جب کتا مالک کو اور بیوی شوہر کی آواز کو پہچاننے نہیں پاتی بلکہ ملامت شروع کر دیتی ہے تب دوسرا آدمی اعلان کرتا ہے کہ ہاں پہلا مر چکا ہے۔ اپنے ہی اعمال پر انسان تو کیا، جانور بھی اپنے مالک کو پہچاننے سے انکار کر دے تو اس سے بڑی ستم ظریفی اور کیا ہو سکتی ہے۔ ایسی حالت میں اگر وہ اپنے آپ کو پہچان لیتا ہے تو پھر زندہ رہنا محال ہو جاتا ہے۔ ہیجانی کیفیت، عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ کہ اب ہمارے ساتھ وہ کچھ ہوگا جو ان کے ساتھ ہو چکا ہے۔ ایسے میں جو منظر ابھرتے ہیں وہ شہرِ خرابی، حاملہ عورت، بھاگتے بھاگتے ایسے نرالے نگر میں پہنچا دیتے ہیں جہاں صرف لاشیں نظر آ رہی ہیں یا گھروں میں مقید لوگ ـــــ درندگی، بربریت اور رشتوں کی برہنگی کے لرزہ خیز منظر پر بھی انسان زندہ رہا۔ عورت کی مظلومیت اور کسمپرسی پر بھی وہ مر نہیں سکا کہ ندامت کے احساس سے عاری ہو چکا تھا۔ زندگی کی چاہت اور اُس کی للک میں وہ اس منزل سے گزر رہا تھا جہاں انسان پتھر کی طرح بے حس ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین کے اس افسانہ میں خوف، حیرت، تحیر اور تجسس میں معنوی تواتر، موضوعی تسلسل اور علامتی ربط ہے۔

''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' نمائندہ علامتی افسانہ ہے جو کردار اور پلاٹ کے روایتی تصور سے آزاد ہے۔ اس میں علائم کی تہہ داری افسانہ کی فضا کو پُر اسرار بنا دیتی ہے۔ انسان کی اپنی ذات سے شروع ہونے والے سریندر پرکاش کے اِس افسانہ میں فضا کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے اور پھر اس میں پوری کائنات سمٹ آتی ہے۔ فضا خوابناک بھی ہے اور پُر اسرار بھی۔ سب کچھ غیر متوقع طور پر شروع ہوتا ہے۔ بے ربط انداز میں یادوں کے دریچے کھلتے ہیں اور قاری خلاؤں میں پرواز کر جاتا ہے اور جب اس سحر زدہ ذہنی سفر سے باہر آتا ہے تو خود کو دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم میں پاتا ہے ـــــ بچپن، جوانی، گم ہونا، پا جانا، آرزوؤں کا دم توڑنا اور نئی آرزوؤں کا ابھرنا یہ سب انسان کے داخلی سفر سے خارجی سفر تک کا اظہار ہے جس میں تجریدی آرٹ کا سہارا لیا گیا ہے۔ اِس سفر میں انسان کو قرار نہیں، اطمینان نہیں۔ ستم ظریفی تو یہ ہے کہ وہ اپنے ہی گھر میں خود کو اجنبی محسوس کرنے لگتا ہے۔ فن کاری یہ بھی ہے کہ استعمال ہونے والے تمام استعارے ایمائیت اور رمزیت سے مزین ہیں جیسے سمندر پھلانگ کر میدان عبور کرنا، بوجھل سر جھکائے پیچھے چلے آنا، تھوتھنیاں اٹھائے ہوئے دیکھنا، سر ہلا کر رفاقت کا اظہار کرنا، نیم تاریک کمرے میں سہما سہما صوفہ،

دھنستا ہوا پاتال وغیرہ۔

''ماچس'' استفہامیہ انداز میں شروع ہونے والا بلراج مین را کا علامتی افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسی طلب سے شروع ہوتا ہے جس میں معاشرے کا مسخ شدہ چہرہ سامنے آجاتا ہے۔ بے نام مرکزی کردار کی اچانک رات کے دوسرے پہر میں آنکھ کھل جاتی ہے اور وہ ماچس کی تلاش میں گھر کے باہر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ سگریٹ کی طلب میں ماچس کے حصول کے لیے اسے شدید سردی کا بھی احساس نہیں ہوتا ہے۔ تلاش میں سرگرم، وقت سے بے خبر، بے سمت بڑھتا چلا جاتا ہے اور جب وہ ایک مرمت شدہ پُل پر پہنچ کر سُرخ کپڑے میں لپٹی ہوئی لالٹین سے سگریٹ جلانے کی کوشش کرتا ہے تو سپاہی پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں قائم کیے گئے سوالات کے جو جوابات ملتے ہیں وہ سماجی حقیقت کو عیاں کرتے ہیں۔ دائروی شکل میں شروع ہونے والا یہ افسانہ آغاز سے انجام تک علامتی اور تجریدی انداز میں رچا بسا ہے۔ تنہائی، رات، اندھیرا وہ ذہنی سفر ہے جس میں انسان بڑھتا ہی چلا جائے مگر کنارہ نہیں ملتا ہے۔ تلاش و جستجو بے جان شئے کی ہی نہیں انسانی وجود کی بھی ہے جو برق رفتار زمانے میں غفلت کے سبب کھو گیا ہے۔ اسی لیے اشاروں اور کنایوں میں عصری حسیت اور انسانی فطرت و جبلت بھی سمٹ آئی ہے۔

جیلانی بانو کا افسانہ ''راستہ بند ہے'' ایک اطلاع سے شروع ہوتا ہے کہ راستہ بند ہے۔ یہ خبر بھی ہے، اعلان بھی اور تاسّف کا اظہار بھی۔ محلِ وقوع ایک چوراہا ہے۔ چوراہے کا انتخاب شاید اس لیے کیا گیا ہے کہ یہاں جمع ہونے والے مختلف طبقوں پر نظر ڈالی جاسکتی ہے۔ مکالماتی پیرایہ میں لکھا گیا یہ افسانہ محض بچوں، نوجوانوں، بزرگوں اور بے سہارا افراد کے مسائل کو ہی منعکس نہیں کرتا بلکہ معاشرے کی صحت کے ضامن ستونوں کے کھوکھلے پن کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ انداز طنز آمیز مگر اسلوب سادہ اور عام فہم ہے۔ اس سادگی میں پُر کاری کے بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ سائنسی ایجادات نے انسانی وجود کو مشین میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس کے جذبات واحساسات ختم ہو چکے ہیں۔ آدمی آپس میں ایک دوسرے سے کاروباری انداز میں گفتگو کر رہے ہیں۔ نئی نسل جو ترقی کی خواہاں ہے وہ خواہش اور کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھ سکی ہے اور نہ ہی اپنے لیے کوئی دوسرا راستہ منتخب کر سکی ہے۔ تاہم اسے اپنی صلاحیت اور اپنے مستقبل کے

زیاں کا شدید احساس ہے۔ اِسی کرب ناک کیفیت کو مصنفہ نے اجاگر کیا ہے۔

''دیوی'' ممتاز مفتی کا نہایت موثر نفسیاتی افسانہ ہے۔ موضوع، مواد اور تکنیک کے اعتبار سے 'دیوی' نے اردو افسانہ کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ اس میں انھوں نے ایک نوعمر شادی شدہ لڑکی کی جوان دیور پر کاش میں دلچسپی کو موضوع بنا کر معاشرے پر طنز کیا ہے جس میں طے شدہ دائروں سے باہر نکلنا معیوب اور معتوب قرار دیا جاتا ہے۔ مرکزی قصے کو تقویت پہنچانے کے لیے حمیدہ اور غلام علی جیسے پختہ عمر کے افراد کی ذہنی کیفیت اور جنسی جبلّت کو بھی اس طرح اُجاگر کیا گیا ہے کہ مشرقی اور مغربی قدریں روبرو ہوتی ہیں۔ دراصل رشتوں کے پاس و لحاظ میں خواہشات دب جاتی ہیں مگر مناسب محرک انھیں دوبارہ سطحِ شعور پر لے آتا ہے۔ اس نفسیاتی عمل میں حقیقت نگاری کے ساتھ فرد کے کچلے ہوئے احساسات بھی جلوہ گر ہیں۔ نفسیاتی گرہوں سے واقف ممتاز مفتی انسانی شعور کی پیچ در پیچ گتھیوں کی طرف قاری کو بہت آہستگی سے متوجہ کرتے ہیں۔ اُن کا انداز چونکا دینے والا ضرور ہے مگر ہیجانی نہیں۔ وہ عموماً شخصیت کے تمام منفی اور مثبت پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے محرومی، گھٹن، فطرت اور جبلت کو شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے نہاں خانوں سے جوڑتے ہیں۔

''پیتل کا گھنٹہ'' وقت کے جبر و ستم کا افسانہ ہے۔ فضا یہ تاثر دیتی ہے کہ رئیسانہ شان ختم ہو چکی ہے مگر رکھ رکھاؤ برقرار ہے۔ مثبت قدروں کا تحفظ ہو رہا ہے۔ قاضی عبدالستار نے ایک صدی کی روداد کو پانچ صفحہ میں نہایت موثر طریقے سے پیش کر دیا ہے اور یہ بھرپور تاثر اُبھارا ہے کہ اب زمیندار محض ظالم نہیں ہے۔ حالات و حادثات کوئی بھی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ مہذب جاگیردار اپنی آن بان کو برقرار رکھنے کی ممکن جدو جہد کر رہا ہے، رواداری کو نباہ رہا ہے، مہمان نوازی کا ثبوت مہیا کر رہا ہے۔ واحد متکلم کے توسط سے کرداروں کے حرکات و سکنات کا بیان ہے جس میں وہ چشم دید گواہ کی حیثیت سے دخیل ہے۔ ایجاز و اختصار کے کمال کے ساتھ منطقی طور پر واقعات میں ربط اور تسلسل ہے۔ ماجرا سازی کا خاص اہتمام رکھا گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے مناظر میں معاشرت کی تہہ بہ تہہ جھلکیاں، ماضی اور حال کے مناظر فنکار کی فنی گرفت پر دال ہے۔ اسی لیے یہ افسانہ ایک مخصوص تہذیب میں اقدار کی شکست کے ساتھ نئے نظام کے نمود اور بدلتے ہوئے حالات سے پیدا شدہ بےاطمینانی اور ماضی کی بازیافت کا ترجمان بھی ہے۔

''شہر زاد'' نفسیاتی کہانی ہے۔ رضیہ فصیح احمد نے خواتین کے حوالے سے جدید و قدیم نظامِ فکر کی کشمکش اور صارفیت کی چکا چوندھ پر سخت تنقید کی ہے۔ پس منظر بیسویں صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائی کا ہے۔ عراق ایک نئی کروٹ لیتا ہے۔ مغربی علوم و فنون، تہذیب و تمدن کو فروغ ملتا ہے۔ خوش حالی اور وسیع النظری کی بنا پر دور دراز کے فاصلے مٹتے ہیں۔ کرنل سیف اپنی روشن خیال بیگم کے ساتھ سرکاری دورے پر پاکستان آتے ہیں۔ بیگم پاکستان کی خواتین میں جلد ہی گھل مل جاتی ہیں اور محفل میں ہر روز نئے واقعات و حادثات کا انکشاف کرتی ہیں۔ موثر اندازِ بیان اور قصوں کی ندرت و جدت کی بدولت انھیں ''شہر زاد'' کے نام سے مخاطب کیا جانے لگتا ہے۔ شوہر کی ٹریننگ مکمل ہونے کے بعد وہ کھٹی میٹھی یادوں کے ساتھ بغداد واپس ہوتی ہیں مگر ایک انقلابی مہم میں کرنل سیف ہلاک ہو جاتے ہیں۔ بلبل کی طرح چہکنے والی 'شہر زاد' جو اپنے وطن کے رنگا رنگ قصے سنانے میں کبھی بھی نہیں تھکتی تھی، گم صم ہو کر فریادی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

''خلیق الزماں کی ٹم ٹم'' اقبال مجید کا روایت سے الگ ہٹ کر افسانہ ہے جس میں تمثیل اور استعارے سے کام لیا گیا ہے۔ شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی کشاکش پر مبنی بظاہر یہ افسانہ ایک بے جان شے پر مبنی ٹم ٹم کی کہانی ہے اور یہ کہانی تقسیمِ ہند کے ایک اہم رُخ کی نقاب کُشائی کرتی ہے۔ آج کا تعلیم یافتہ ذہن اپنے صحافتی شعور اور تحقیقی نظریے کی بدولت جذبات کو بھڑکانے والے کھیل کا منکر نظر آتا ہے کیوں کہ وہ ظاہری ہمدردی، محبت، مروت کی حقیقت کو محسوس کرتا ہے اور یہ حقائق اس کی تلخی اور ذہنی تناؤ میں اضافہ کرتے ہیں —— اقبال مجید نے بیسویں صدی کے سیاسی کھیل کو آدمی کے استعمال کی ایک شے ''ٹم ٹم'' کے ذریعے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ٹم ٹم چودھری خلیق الزماں کی ہو، ورثے میں ملی ہو یا کباڑ سے آئی ہو، اس کا مثبت رول سیاست دانوں کی پینترے بازی کی بنا پر ذہن سے اوجھل ہوتا گیا ہے۔ ماضی میں ٹم ٹم کی یہ حسین سواری جو مسافت طے کرنے اور منزل تک پہنچانے کا ذریعہ تھی، جلد ہی اقتدار کو حاصل کرنے کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اس کے دونوں پہیے، پائیدان، کوچوان اور گدّی سب کے نقش و نگار عصرِ حاضر کی حکمتِ عملی اور سیاسی بازی گری کو اُجاگر کرتے ہیں۔ افسانہ میں واقعات ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ شعور اور تحت الشعور کی آمیزش سے ابھرنے والے وہم، تذبذب، خوف اور حقیقت کے اظہار

کے لیے اقبال مجید نے انوکھا انداز اور موثر اسلوب اختیار کیا ہے___ ''خلیق الزماں کی ٹم ٹم'' کے دونوں مرکزی کردار نسائی ہیں۔ایک کا تعلق ہندوستانی صحافت سے ہے اور دوسرا پاکستانی صحافت سے منسلک ہے۔ یہ خواتین تعلیم یافتہ اور روشن خیال ہیں جن کی گفتگو کا دائرہ ماضی اور حال کی نسائی لاچاری اور اُن کے مقام ومرتبہ پر منحصر ہے۔دونوں کرداروں کی ذہنی صورتِ حال کا بیان داخلی خود کلامی، آزاد تلازمۂ خیال اور خطوط جیسی فنّی تدابیر کے تحت ہوا ہے۔افسانہ نگار نے تمثیلوں اور استعاروں کے ذریعے شخصیت پرستی اور عقیدت مندی کو بالائے طاق رکھتے ہوئے سچائی کا مقابلہ کرنے کی جانب ذہن کو راغب کیا ہے۔موضوع، اسلوب، بُنت اور پیش کش کے اعتبار سے اقبال مجید کا یہ افسانہ نہایت فکر انگیز ہے۔

انیس رفیع کا افسانہ ''کرفیو سخت ہے'' جبر واستحصال کا تیز ابی علامیہ ہے۔ پروفیسر انجن سرکار کا کہنا ہے کہ ملبے سے نکل نکل کر باہر آنا نیستی سے ہستی کا باغی سفر ہے۔دراصل یہ افسانہ اس قومی اقلیت کی حرماں نصیبی اور بیچارگی کا بیان ہے جو بطور فاتح جنوب مشرقی ایشیا کے اس جغرافیائی خطے میں وارد ہوئی تھی اور اسے اپنا وطن بنایا تھا۔ عدل وانصاف کی بنیادوں اور اپنی قوتِ ارادی کی بدولت وہ شہنشاہیت قائم کی جو سینکڑوں برس کی تاریخ کا ناقابل فراموش حصہ ہے۔وقتِ گزراں کے ساتھ شہنشاہیت، جدید شکل میں سامراجیت کے خلاف عالمی بیزاری اور بیداری نے اس حاکمانہ نظام کی چولیں ہلا دیں۔ جمہوریت اور عوامی حکومتوں کا ورود ہوا۔ برصغیر میں جمہوریت، آزادی اور حقوقِ انسانی، خون کی ہولی کھیلتے تمام تر عصبیتوں، مذہبی اور فرقہ وارانہ جبر اور ان کی بنیادوں پر زمین کے حصے بخرے کے ساتھ الگ الگ خطوں میں خیمہ زن ہوئے۔ ہر خیمے کے ناقابلِ حصول aspiration اور توقعات تھے۔ بندر بانٹ کے محافظوں نے تقسیم کے وقت جو ڈنڈیاں ماریں، اُن کے نتیجے میں کبھی حاکم اور بااقتدار رہے افراد کا شیرازہ بکھرنے لگا۔خوف و ہراس اُن کا مقدر بن گیا۔اُن ایام سے لے کر آج تک اُن پر کرفیو جیسا جبر مسلط ہے۔ماضی قریب میں ۶ر دسمبر ۱۹۹۲ء کا واقعہ کرفیو کے مزید سخت ہونے کا احساس کراتا ہے۔ داہر اور قاسم دونوں تاریخی کردار ہیں، مختلف مذہب کے ماننے والے ہیں جن کا ذہن ایک سیکولر نظام، امن وآشتی کے تصور کے ساتھ پروان چڑھا ہے، مگر تاریخ کے اس موڑ پہ قاسم کو لگا یہ ساری قدریں جن کی ہم

پاسداری کرتے رہے ہیں ایک التباس ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کرفیو کے نفاذ کے وقت جن کے ہاتھ اپنی زمین سے اوپر اٹھ گئے اب نیچے آ کر اپنی اس زمین کو نہ چھو سکیں گے۔ وہ خود کو ایک ایسی جماعت کا فرد محسوس کر رہا ہے جو خلا میں معلق ہے۔ افسانہ زمین اور انسان کی شکست و ریخت یعنی ریزہ کاری کا حصہ ہے۔ اسی وصف کی بنا پر یہ افسانہ ایک تمثیل بن گیا ہے۔

سلام بن رزاق کے افسانہ ''ایک جھوٹی / سچی کہانی'' میں راوی کی مداخلت یوں ہے کہ وہ ٹی وی دیکھتا ہے اور خبریں سُن کر اُسے لگتا ہے جیسے پوری دنیا بارود کے ڈھیر پر بیٹھی ہے۔ اُس کا بچہ اُسے کہانی سنانے کی فرمائش کرتا ہے۔ پہلے تو وہ منع کرتا ہے مگر بچے کے اصرار پر کہانی سناتا ہے۔ آغازِ قصہ سے ہی وقت کی طنابیں کھنچتی ہیں۔ ماضیٔ بعید میں جب سب کچھ ٹھیک ٹھاک تھا۔ محبت اور اتحاد تھا، آسودگی اور خوش حالی تھی۔ اشرف المخلوقات کے ساتھ اس بستی میں ایک پری بھی براجمان تھی اور بہت خوش تھی۔ مگر پھر کیا ہوا کہ بستی کے لوگوں کی نیتوں میں کھوٹ آ گیا، برکتیں اٹھ گئیں۔ لالچ اور خود غرضی کا زہر فضا میں گھل گیا۔ تقسیم اس طرح ہوئی کہ عبادت گاہیں بھی بٹ گئیں۔ قید و بند اور افراتفری نے فنونِ لطیفہ کا بھی خاتمہ کر دیا۔ بس ہر وقت ایک دوسرے کو نقصان پہنچانے، اذیت دینے، تباہ و برباد کرنے کے منصوبے بننے لگے۔ پری بہت دُکھی ہوگئی۔ وہ سوچنے لگی کہ آخر بستی والوں کو کیا ہو گیا ہے۔ کیوں وہ ایک دوسرے کے اس حد تک دشمن ہو گئے ہیں۔ چوری، دھوکہ، فریب، لوٹ مار، قتل و غارت گری ان کا معمول کیوں بن گیا ہے۔ معصوم انسانوں کے لیے روز بروز یہ زمین تنگ کیوں ہوتی جا رہی ہے ـــــ اور پھر اچانک ایک دن فضا میں پری کا نغمہ گونجا، لوگوں کے اندر سلگتی ہوئی آگ اور کدورت ختم ہوتی گئی۔ وہ آستینوں سے آنسو پونچھتے ہوئے ایک دوسرے سے گلے لگ گئے۔ انھوں نے اپنے گاؤں میں اُس پری کا مجسمہ تیار کیا اور جب بھی کوئی تنازعہ ہوتا سب وہیں جاتے، اس گیت کو دُہراتے اور مطمئن ہو جاتے۔ آج بھی وہاں کے لوگ اُس گیت کی بدولت امن و چین سے زندگی گزار رہے ہیں۔ افسانے کے اس انجام پر بچہ سوال کرتا ہے کہ وہ گیت کیا تھا؟ راوی یہ کہہ کر کہ مجھے وہ گیت یاد نہیں کیوں کہ میرے پاپا اور ان کے پاپا کو بھی یہ گیت یاد نہیں تھا۔ تاہم بچہ مطمئن نہیں ہوتا ہے اور یہی بے اطمینانی دراصل نئی نسل کو ہیجان میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔ بستی کی کہانی صرف ہمارے معاشرے کی کہانی نہیں بلکہ

پوری انسانی برادری کی کہانی ہے۔ ایسے میں ضرورت اس گیت کی ہے جس کے ذریعے آپس کی کدورت اور نفرت کو محبت میں تبدیل کیا جا سکے۔ قاری بھی سوچنے پر مجبور ہے کہ وہ گیت کب یاد آئے گا؟

''مئی دادا'' بظاہر ایک کردار پر مبنی نہایت موثر افسانہ ہے۔ نقلِ مکانی کے سبب بچھڑنے کا غم، کھو جانے کی کسک اور گلے لگانے کی تڑپ پر اسد محمد خاں نے کئی افسانے خلق کیے ہیں۔ انھوں نے وندھیاچل کی آتما میں اُتر کر یا پھر نربدا کے کنارے بیٹھ کر فن کارانہ ڈھنگ سے جو قلمی تصویریں بنائی ہیں اُن میں ہجرت کی پوری تاریخ سمٹ آئی ہے۔ ان رنگا رنگ تصویروں کے ذریعے اسد محمد خاں نے اساطیر اور علامتوں کو نئے معنوں سے ہم آہنگ کر کے ہمارے دور کی داستان پینٹ کی ہے۔ یہ چلتی پھرتی تصویروں کی شکل میں قاری کے روبرو ہی نہیں ہوتی بلکہ ان سے مکالمہ بھی قائم کرتی ہیں۔ تاریخ کے جبر پر محیط افسانہ ''مئی دادا'' میں اسد محمد خاں نے نہایت ہنر مندی سے ایک کردار کو اس طرح خلق کیا ہے کہ اس کے توسط سے نہ صرف ریاستوں کا کرّوفر، عروج و زوال سے قاری واقف ہوتا ہے بلکہ قبائلی زندگی کے آداب، رسم و رواج اور وضع داریاں بھی اُس پر پوری طرح عیاں ہوتی ہیں۔ وہ پٹھان ہے کہ غیر پٹھان، ہندو ہے کہ مسلمان، یہ تاثر نہ اُبھر کر تہذیبی اقدار بالکل منفرد انداز میں سامنے ہوتی ہیں اور واضح ہوتا ہے کہ خون کے رشتے سے زیادہ اہم چاہت کے رشتے ہیں۔ پاس و لحاظ رواداری کو فروغ دیتا ہے۔ آن بان شان کی اہمیت خلوص و محبت اور وفاداری کے آگے کچھ نہیں۔ مئی دادا کے روبرو رنگ، نسل، زبان ہی نہیں بلکہ مذہب کا امتیاز بھی کھوکھلا ثابت ہوتا ہے وہ عبدالمجید خاں یوسف زئی تھا کہ نہیں اس کی تخصیص و تمیز مٹ جاتی ہے کہ اس نے جس فضا اور ماحول میں آنکھ کھولی، پروان چڑھا، اسی میں گھل مل گیا۔ اس حد تک کہ اس سے الگ ہٹ کر اس کا کوئی وجود، شناخت نہیں۔ افسانہ یہ تاثر دینے میں پوری طرح کامیاب ہے کہ خلوص اور نیک نیّتی کے سامنے ذات، رنگ، نسل، زبان سب بے معنی ہیں۔ قوموں کا، اقتدار کا، جاہ و منصب کا زوال آتا ہے، انسانی جسم کا بھی لیکن اپنائیت اور محبت کا زوال کبھی نہیں۔ اور اس کا سب سے بڑا ثبوت مئی دادا ہیں۔

''گنبد کے کبوتر'' میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں، ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے۔ تہہ دار

کہانی کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ امکانات کے مختلف پہلوؤں کو کھنگالا جا سکے، معنویت میں اضافے کیے جا سکیں۔ شوکت حیات کی اس تہہ دار کہانی میں تعبیر کے امکانات کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو اپنے تفہیم سے جڑا ہوا ہے۔ کہانی میں کسی بھی واقعے کا ذکر ہو، مرکزی واقعہ کسی بدلی ہوئی شکل میں حاوی رہتا ہے۔ اس لیے یہ کہانی روایت کے مسمار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ گنبد قدیم تہذیب کا استعارہ ہے اور اس تہذیب کے مسمار ہونے سے جسے تکلیف پہنچتی ہے وہ کبوتر ہے۔ اس سے اس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ کبوتر کی طرح راوی بھی لاوارث ہو گیا ہے۔ وہ اپنے مسکن، اپنی تہذیب کی حفاظت نہیں کر سکا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اُس پر تھی۔ اس تصور کی ہوئی ذمہ داری کی کشمکش کو افسانہ نگار نے Foreshadowing کے سہارے اُجاگر کیا ہے۔ عکس احساس دلاتے ہیں بغض و نفرت، تعصب و تنگ نظری اور امن و محبت، انسانیت و شرافت کے۔ مختلف توجیہات کے پیش نظر یہ کہانی داخلی زندگی پر خارجی اثرات کی نمایاں مثال ہے۔ شوکت حیات نے پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے مظاہر کو خوبصورت اشاروں میں متشکل کیا ہے۔ اِسی لیے 'گنبد کے کبوتر' میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمائیت اور منظری ربط بھی موجود ہے۔

"گم شدہ کلمات" ماضی کی عظمت اور حال کی زبوں حالی کا ترجمان ہے۔ مرزا حامد بیگ نے لفظ کی ہمہ جہتی اور معنویت تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کی ہے۔ یہ ذات اُن کے دیگر افسانوں کی زیریں سطح پر ہمیشہ موجود رہتی ہے اور اس افسانے میں بھی نظر آتی ہے۔ وہ انسانی اقدار کی گمشدگی کا ذکر کرتے ہوئے ذات کو بالائی طبقے کے ظلم سے علیحدہ کر لیتے ہیں اور بظاہر سامنے کے واقعے کو پیش کرنے کا جتن کرتے ہیں مگر اس جتن میں پلاٹ کی بُنت اور جزیات نگاری پر خصوصی توجہ ہوتی ہے۔ ان کے اسٹائل میں علامتی و تجریدی انداز بھی شامل ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں سے انھوں نے افسانے کے ماحول کو، اور ابھرنے والی پوری فضا کو پُراسرار بنا دیا ہے۔ در اصل "گم شدہ کلمات" میں عہد مغلیہ کے زوال کی تصویر کا ایک منظر نامہ اُبھارا گیا ہے۔ افسانے کے ۲ خاص کردار ہیں، مرزا بہادر اور فی کے کاکا۔ پہلے نے عروج و زوال کی کہانی سنی ہے، دوسرا چشم دید گواہ ہے۔ کینوس صدیوں پر پھیلا ہوا ہے۔ افسانہ ماضی کے دریچوں سے گزرتا ہوا رعب و

داب، عیش و عشرت کی عبرت انگیز تصویر پیش کرتا ہے۔ علاقائی لب و لہجہ، محاورے اور اشارے بیانیے کی جان ہیں۔ 'فیکا' جس کی پہچان باپ کے حوالے سے نہیں، ماں کی نسبت سے ہے۔ شناخت اور بے شناختی کے لیے، حاکم اور محکوم کی نفسیات کو اُجاگر کرنے کے لیے جزئیات نگاری کا سہارا لیا گیا ہے۔ اس انوکھے افسانے کا آغاز بھی بہت دلچسپ ہے کہ مرزا بہادر اپنی بڑی حویلی میں چہار بیتے سننا چاہتے ہیں۔ فیکے کا کا کو باعزت طریقے سے طلب کیا جاتا ہے۔ یادِ ماضی کے منظر بدلتے ہیں اور نظریں فیکا اور اُس کی ماں پر ٹھہر جاتی ہیں۔ فیکا اِس اعتراف کے ساتھ گفتگو کا سلسلہ دراز کرتا ہے کہ عیش باغ کی تمام گمنام راہ داریوں سے تو وہ خود بھی واقف نہیں البتہ ان میں سے ایک گمنام راہ داری سے اس کا اپنا وجود وابستہ ہے۔ وہ پیدا ہوا، پروان چڑھا۔ ماں اور بیٹے کی شکل میں دونوں کی بدبختی کے سائے بڑھتے ہی گئے۔ افسانہ نگار نے یہ مناظر اس زاویے سے، شدت کے ساتھ پیش کیے ہیں کہ قاری تباہی و بربادی کے بنیادی سبب کو محسوس کر لیتا ہے اور گم شدہ کلمات کی یہ روداد ایک عہد کے زوال کی کہانی بن جاتی ہے۔

زاہدہ حنا کا معروف افسانہ ''گم گم بہت آرام سے ہے'' میں تین ادوار کا ذکر ہے۔ پہلے دور میں رابندر ناتھ ٹیگور کی مشہور کہانی ''کابلی والا'' کا براہِ راست تفصیلی اور بامعنی ذکر ہے۔ عہد غلامی میں افغانستان کا پٹھان، رحمت اپنوں سے جُدا ہو کر تلاشِ معاش کے لیے کلکتہ آتا ہے اور زحمتوں میں پھنس جاتا ہے تاہم منّی اسے اپنی بیٹی کی یاد دلاتی رہتی ہے۔ دوسرا دور تبدیلیوں کا ہے۔ خصوصاً ایشیا کا بدلتا ہوا منظر نامہ۔ زاہدہ حنا نے اِس کا براہِ راست ذکر نہیں کیا ہے مگر بالواسطہ طور پر ''کابلی والا'' کے کردار کی توسیع بھی محسوس ہوتی ہے (مشہور افسانہ نگار انور قمر نے ''کابلی والے کی واپسی'' میں اس کو اپنے انداز میں بیان کرتے ہوئے محسوسات و جذبات کو اُجاگر کیا ہے)۔ پس منظر سے باہر آئیں تو اب وہ رحمت ہی نہیں افغانستان بھی بدل چکا ہے۔ قدریں چرمرا چکی ہیں۔ وحشت اور بربریت کا دور دورہ ہے۔ زاہدہ حنا نے رحمت یعنی ''کابلی والا'' کے توسط سے تمام تانے بانے بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے بُنے ہیں۔ پوری کہانی ایک طویل خط کی شکل میں ہے۔ ماضی بعید کی شرمیلی اور بھولی بھالی منّی کو عصرِ حاضر کی حساس اور باشعور ڈاکٹر تسلی اور تشفی دیتی ہے۔ وہ امریکی بمباری سے تباہ حال معصوم شہریوں کا علاج کرتی ہے، ان کے لیے مسیحا ثابت ہوتی ہے۔ مگر 'بامیان' میں برپا

تشدد کو عدمِ تشدد کا جامہ پہنانے کی ممکنہ کوشش کرتی ہے۔ وہ امن کے ستون کے گرد برپا قہر کے جواز تلاش کرتے ہوئے ایثار و محبت اور امن و انسانیت کے جذبے کو تقویت پہنچاتی ہے، اِس اعلان کے ساتھ کہ گُم گُم بہت آرام سے ہے!! زاہدہ حنا نے ہندو پاک اور بنگلہ دیش کے سیاسی اور سماجی بحران کو تہذیبی زوال کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وجودی طرز کا احساس بھی ان کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر اس وجودی فلسفے کو انھوں نے صرف ذہنی سطح پر نہیں اپنایا ہے بلکہ اُن کے بیشتر کرداروں میں زندہ رہنے اور جدو جہد کرنے کا بے پناہ جذبہ موجود ہے۔ ان کا تخلیقی رویہ عصری شعور اور رومانیت سے جڑا ہوا ہے۔ ان کے کردار نوسٹیلجیا سے غذا حاصل کرتے ہیں، ان معنوں میں کہ وہ صرف برِصغیر ہندو پاک نہیں بلکہ افغانستان، ایران، عراق، تیسری دنیا کا درد اپنی کہانیوں میں سمیٹ لیتی ہیں۔ ''گُم گُم بہت آرام سے ہے'' اس کا نادر نمونہ ہے۔

''ایک عام آدمی کا خواب'' گہری معنویت کا افسانہ ہے۔ رشید امجد نے استعارات اور علامات کے سہارے اس کے تانے بانے بنے ہیں۔ برق رفتار زندگی میں ایک عام شخص کی انگلیاں اپنے اُس چینل کو تلاش کرتے ہوئے شل ہو چکی ہیں جس کا وہ متلاشی ہے۔ اسی طرح اُس کی آنکھیں ایک مخصوص خبر کو تلاش کرتے ہوئے پتھرا گئی ہیں۔ آغاز سے ہی اس قسم کے سوالات قائم کیے گئے ہیں جیسے تفریحی پروگرام کی بہتات میں ذہنی، قلبی اور روحانی سکون کی تلاش کیوں نہیں؟ نئی نسل کو قتل و غارت گری، وحشت اور بربریت سے اتنی دلچسپی کیوں ہے؟ کیا قدروں کا زوال ہو چکا ہے؟ رواداری، محبت اور مساوات کا سبق پرانا ہو چکا ہے؟ عام آدمی یہ سوچتے ہوئے ہمیشہ کے لیے آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ منظر بدلتا ہے۔ نئے منظر میں اس کی مدد کے لیے اللہ بخش موجود ہے۔ جو کام اشرف المخلوقات کو کرنے چاہئیں وہ مافوق الفطرت کردار، اللہ بخش کرنے کا تہیہ کرتا ہے۔ 'جن' کی شکل میں نمودار ہونے والا کردار دُنیاوی نظام کے چھوٹے چھوٹے پہلوؤں پر توجہ دیتا ہے۔ اصول و ضوابط پر عمل کرنے کے لیے سمجھاتا ہے، ڈراتا ہے، دھمکاتا ہے، سزائیں دیتا ہے اور ایک دن تھک ہار کر اعلان کرتا ہے کہ ''آقا! یہاں ہر چیز الٹی ہے، میں انھیں سیدھا نہیں کر سکتا۔'' راوی بے بسی کے عالم میں کہتا ہے کہ اللہ بخش میرے پاس تو اب صرف خواب ہی رہ گئے ہیں، کم از کم میرے خوابوں کو ہی ٹھیک کر دو! نہیں آقا! جب خوابوں سے بھی لذت چلی جائے

اور اُن میں دن کی اذیت ناکی شامل ہو جائے تو خواب بھی ذہنی روگ بن جاتے ہیں۔ راوی کے ساتھ قاری بھی سوچنے لگتا ہے کہ شاید خود پر مسلط کی ہوئی ان مصیبتوں کا کوئی حل نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ خود ہماری پیدا کردہ ہیں۔ اور اس لیے ہم ہی ان کے ذمہ دار ہیں۔ رشید امجد نے راوی اور جن، خواب اور خیال کے سہارے سوئے ہوئے ضمیر کو بیدار کرنے کی کوشش کی ہے کہ انسان اگر روبوٹ بن کر رہ گیا تو رشتوں کی معنویت، اُن کا پاس ولحاظ اور مستقبل کی سمت و رفتار کیا ہوگی؟

''بادِ صبا کا انتظار'' کی بُنت میں واقعات اور کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں میں مکانی اور زمانی ربط نہیں ہے۔ کیوں کہ یہاں وقت کی طنابیں پھیلتی اور سکڑتی ہیں۔ اس پورے فکری اور فنّی نظام میں قاری اگر تاریخی حقائق پر نظر رکھتے ہوئے ذہن کے دریچوں کو وا کرے تو پھر اسے انتشار اور بے ربطی میں گہرا ربط اور نظم دکھائی دے گا اور چُھپی ہوئی تہہ در تہہ حقیقتوں کا علم ہوگا۔ سید محمد اشرف کے اِس معرکتہ آرا افسانہ میں ہمیں ایک ایسی مریضہ نظر آتی ہے جو بند کمرے میں گھٹن میں مبتلا ہے۔ جس کی وجہ سے تلملاتی ہے البتہ شام کو جب ایک جانب کی کھڑکی کھلتی ہے اور اس سے تازہ ہوا اندر داخل ہوتی ہے تو وہ کچھ دیر کے لیے راحت محسوس کرتی ہے۔ اِس تبدیلی کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر مشورہ دیتا ہے کہ اگر چاروں طرف کی کھڑکیاں کھول دی جائیں تو تازہ ہوا سے یہ جلد صحت یاب ہو جائے گی۔ بظاہر اِس سیدھے سادے افسانے میں ڈاکٹر مریضہ کا واحد علاج کھلی فضا بتاتا ہے کیوں کہ بادِ صبا تمام مخلوقات کو راحت، فرحت اور نئی زندگی بخشنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ لیکن اس افسانے کی باطنی تہوں کو ٹٹولا جائے تو یہ بالواسطہ طور پر اردو زبان کی تاریخ کا تاریخی سفر نظر آتا ہے جس کے گرد تنگ نظری کے دائرے سخت ہوتے نظر آتے ہیں اور یہ زبان جو کل ہر ہندوستانی کو محبوب تھی، ڈر اور سہم کر مریضہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ افسانہ میں غیر ضروری بیان سے ممکن حد تک گریز برتا گیا ہے اس حد تک کہ ہزار سالہ داستان چودہ صفات میں سما گئی ہے۔ مصنف نے ''بادِ صبا'' کو استعارے کے طور پر استعمال کر کے نہ صرف اُسے تہذیب و ثقافت اور زبان کا اہم جُز بتایا ہے بلکہ بڑے فنکارانہ طور سے یہ احساس بھی دلایا ہے کہ ہم اکیسویں صدی میں قدم رکھ چکے ہیں۔ اِس نئے ہزاریے میں ہمیں اپنے ادبی اور تہذیبی رویوں پر از سرِ نو غور کرنا ہوگا، تعصب اور تنگ نظری کے بنائے ہوئے بدنما اور بے بنیاد سانچوں کو توڑنا ہوگا جو ہماری فکری

آزادی میں مانع ہیں تبھی ہماری لسانی اور تہذیبی وراثت کا تحفظ ممکن ہے۔ افسانہ کی زیریں لہروں سے اُبھرنے والا یہ تاثر قاری کو غور وفکر کی دعوت دیتا ہے کہ اگر زبان کو محدود کیا گیا یا اُس کو کھلی ہوا سے محروم رکھا گیا تو یہ بسترِ مرگ پر حسین وجمیل خاتون کی مانند ہوگا۔ اس طرح افسانہ کا رجائی پہلو بھی قابلِ غور ہے کہ مصنف نے ایک تجربہ کار ڈاکٹر کی شکل میں مریضہ یعنی اردو زبان وثقافت کے مرض کی نہ صرف تشخیص کردی ہے بلکہ اس کے اسباب بھی بتادیے ہیں اور فیصلہ اُن کے لواحقین اور ورثاء پر چھوڑ دیا ہے۔ سید محمد اشرف نے مریضہ کے بیان میں ایسا رمزی اور تمثیلی پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے جو اردو زبان کے مختلف نقش ونگار کو بطریقِ احسن اُجاگر کرتا ہے۔

''باغ کا دروازہ'' فوک ٹیلز (Folk Tales) کی تکنیک پر لکھا گیا طارق چھتاری کا منفرد افسانہ ہے۔ اسلوب، زبان اور بیان سبھی کچھ داستان کی طرز کا ہے۔ یعنی سننے اور سنانے والے دونوں موجود ہیں۔ اس میں تحیّر ہے، تجسس ہے اور نجات دہندہ بھی۔ فرق بس اتنا ہے کہ اب اس نجات دہندہ کو کوئی دیکھ نہیں پاتا ہے اور وہ اس لیے کہ اب مسائل کے حل کا طریقۂ کار بدل چکا ہے۔ اسی لیے راوی کا رویّہ بھی بدلا ہوا ہے۔ وہ دادی سے قصہ سُننا نہیں، اپنی آنکھوں سے قصہ دیکھنا چاہتا ہے، معاصر منظرنامہ میں شریک ہونا چاہتا ہے، اس کا ایک حصہ بننا چاہتا ہے۔ موضوعی فکر کے اعتبار سے افسانہ یہ اعلان کرتا ہے کہ انسان کو کبھی مایوس نہیں ہونا چاہیے۔ بدلتے ہوئے وقت کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے تدبیر سے کام لینا چاہیے اور ہر حالت میں اپنے دل و ذہن کے دروازے کُھلے رکھنا چاہئیں کہ اس برق رفتار زمانے میں یکساں حالت میں رہنا بھی تنزلی کی علامت ہے۔ اب تعمیرِ نو کے لیے قوتِ بازو اور بلّم بھالے کی جگہ ذہن اور قلم کو حاصل ہو چکی ہے اس لیے ایسی نسل کو پروان چڑھایا جائے جو قلم کی طاقت اور اُس کے صحیح استعمال سے بخوبی واقف ہو۔۔۔ جو آج بھی ماضی میں جی رہے ہیں، اور شیخ چلّی کے خواب دیکھ رہے ہیں وہ دادی جان کی طرح خوابِ غفلت میں پڑے ہوئے ہیں اور جو نوروز کی طرح بیدار ہیں، زمانے کو مُٹھی میں کیے ہوئے ہیں۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی طرح مذکورہ افسانہ بھی یہ ظاہر کرتا ہے کہ جب جب خیالات و نظریات میں وسعت آئی ہے تو خارجی طور پر اشیاء کی شکل میں اور داخلی طور پر علوم وفنون کی صورت

میں ترقی کی راہیں روشن ہوئی ہیں۔ لوک کہانی کی روایت کے ذریعے افسانہ نگار نے یہ بھی بتایا ہے کہ جب جب آنے والوں نے اِس سرزمین کو اپنایا اور اِس کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لیا تو اِس دھرتی کے باسیوں نے بھی وسیع القلبی کا مظاہرہ کیا ہے۔ خواہ وہ دراوڑ ہوں، آریائی ہوں، مسلمان ہوں یا انگریز۔ سمندر کے راستوں سے آئے ہوں، درّۂ خیبر سے، ہمالیہ کی وادیوں سے یا کوہِ قاف کے راستے سے۔ اِن آنے والوں نے بھی اِس باغ کو سجانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے اور اِس کو سرسبز و شاداب بنایا ہے۔ طارق چھتاری نے نوکِ قلم سے ہندوستان کی ہزار سالہ تہذیب کو استعاراتی انداز میں پیش کر دیا ہے۔ یہ تہذیب مختلف قوموں، نسلوں اور لسانی رشتوں کی ہے۔ جن کی ملی جلی شکل نے ایک سرسبز و شاداب باغ کی شکل اختیار کر لی ہے۔ اختتام پر پہنچتے پہنچتے قاری کو احساس ہو جاتا ہے کہ اس کہانی کا موضوع تنگ نظری پر طنز اور کشادہ دلی کا استقبال ہے۔

غضنفر کا افسانہ ''کڑوا تیل'' تھیم اور برتاؤ کے اعتبار سے اپنی ایک الگ شناخت رکھتا ہے۔ اس کا موضوع بظاہر معاشرے میں جاری استحصال ہے۔ صدیوں سے رائج حاکم و محکوم کی روداد تو بہتوں نے بیان کی ہے مگر جانوروں کے استحصال کو انسانی صورتِ حال سے مربوط کرنا اور جانور کو انسانی خود غرضی کی ازلی تمثیل بنا دینا اس افسانہ کا خاص وصف ہے۔ پلاٹ نہایت مربوط، گٹھا ہوا ہے۔ راوی تلہن کا تیل نکلوانے کے لیے شاہ جی کے کولھو پر اپنی باری کے انتظار میں بیٹھا ہوا، پورے عمل کا بغور مشاہدہ کر رہا ہے نیز اپنے جذبات و احساسات سے قاری کو بھی آگاہ کراتا ہے۔ کرداروں میں بیل، بچھڑا، شاہ جی اور راوی ہیں۔ بے جان شے، تلہن کو بھی غضنفر نے جان دار قالب عطا کیا ہے۔ سرسوں اپنے وجود کو کھو کر، انسانوں کو فیضیاب کرتی ہے اور سنہری رنگت میں تبدیل ہو کر ایسی چمکدار بوندوں کی شکل اختیار کر لیتی ہے جس سے تازگی، فرحت اور صحت کا تصور ابھرتا ہے۔ فضا اور ماحول میں اندھیرے اور روشنی کے امتزاج سے ابھرنے والی وہ سنہری کرن ہے جو اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ اسلوب عام فہم ہے۔ جس میں صوتی آہنگ کا بھرپور استعمال ہوا ہے۔ لفظی تلازمۂ خیال نے چھوٹے چھوٹے واقعات کو پُر اثر بنا دیا ہے۔ افسانہ کا بنیادی وصف تضاد ہے، ایسا تضاد جس میں کشاکش بھی ہے اور عمل بھی۔ ایک ظالم ہے اور دوسرا مظلوم۔ ایک ادنیٰ ہے، دوسرا اعلیٰ۔ ایک بے زبان مخلوق ہے، دوسرا اشرف المخلوقات۔ صورتِ حال سے

سبھی واقف ہیں تاہم بے زبان کی پیٹھ پر شاہ جی کے پڑتے ہوئے سونٹوں کی سڑاک سڑاک سے صرف راوی ہی بے چین ہوتا ہے، دوسرے موجود لوگ، گاہک کیوں نہیں؟ قاری کے ذہن میں اُبھرتے ہوئے یہ سوالات کہ حاکم کے حکم پر چلنے والا بیل زخمی کیوں ہے؟ اشاروں پر عمل کرنے والے کی آنکھوں پر پٹی کیوں بندھی ہوئی ہے؟؟ طویل مسافت بھی اُسے ایک دائرے میں محدود کیے ہوئے ہے۔ جُتے ہونے پر بھی پورے جسم پر چابک کے نشان دراصل فطرت اور جبلت کی نشاندہی کرتے ہیں اور انسانی سرشت میں مضمر استحصال کرنے کی ازلی خواہش کو آشکارا کرتے ہیں ــــ جدّت یہ ہے کہ غضنفر نے رائج بے جان مشین کو ایسی جاندار شبیہہ میں پیش کیا ہے جو ماضی کے جبر کی یاد ہی نہیں دلاتا ہے بلکہ مستقبل کی تعبیر بھی، بچھڑے کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ بوڑھا بیل شاہ جی کو ہی نہیں اوروں کو بھی فیضیاب کر رہا ہے مگر اس کا پیٹ دونوں طرف سے دھنس گیا ہے۔ وہ اپنی محنت و مشقت سے سرسوں کے دانوں کو روغن میں بدل رہا ہے جس کے عمل کو دیکھ کر راوی کا چہرہ روشن ہو رہا ہے مگر اُس کی اپنی آنکھوں پر پٹی بندھی ہوئی ہے ــــ ایسا منتھن جس سے امرت دوسروں کو مل رہا ہو مگر خود کو زہر پینا پڑ رہا ہو!! زندگی کی مٹھاس سے دور، کھلی فضا سے محروم کر دیا جانے والا بیل شاہ جی کی کسی ہمدردی کا مستحق نہیں ہے۔ راوی سب کچھ ہمدردانہ طور پر محسوس کرتا ہے مگر Irony یہ ہے کہ وہ بھی کچھ نہیں کر سکتا ہے۔ نظام کی تبدیلی اُس کے دائرۂ کار میں نہیں ہے۔

''دامِ وحشت'' اپنی بنیاد میں احساسِ جلال و جمال کا افسانہ ہے۔ اس کی ہیئت میں بیانیہ، پلاٹ، کردار اور بیان کے تسلسل کو امکانی اور جمالیاتی اظہار کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔ مبین مرزا کے اکثر افسانے اسی طرز پر ہیں جو اپنی تخلیقی بصیرت کی بھرپور نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اسلوب کی رنگارنگی اور تہہ داری پائی جاتی ہے، جس سے پیرایۂ اظہار میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ ان کے موضوعات میں تنوع کے ساتھ ساتھ زندگی کا سا پھیلاؤ ہے۔ جس کی وسعت میں عصرِ حاضر مختلف زاویوں سے جلوہ گر ہے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ اب سے چار دھائی قبل تہذیبیں، ثقافتیں اور قومیں اپنی انفرادیت کے نقوش کو اپنی الگ شناخت کا ذریعہ گردانتی اور ان پر نازاں رہتی تھیں لیکن عالمی بازار اور صارفیت کی چکاچوند نے تہذیبوں کو متزلزل کر دیا ہے۔ مبین مرزا نے اس برق رفتار صورتِ حال کے تحت مذکورہ افسانے کے تانے بانے بُنے ہیں اور اشاروں اشاروں میں

قاری کو شیخ سخاوت علی کی ذہنی کیفیات اور خدشات سے آگاہ کرایا ہے۔ آنکھوں میں پھرتے مناظر اور کانوں میں پڑتی آوازوں کے توسط سے مبین مرزا نے امریکہ میں گیارہ ستمبر کو ورلڈ ٹریڈ ٹاور کے واقعہ کے بعد عالمی سطح پر جو بدلاؤ آیا ہے اُس کو اپنے مخصوص انداز میں بیان کیا ہے۔ پس منظر میں مرکزی کردار کی بیوی ہے جو ڈیڑھ سال پہلے اپنے بھائی کے پاس تیسرے بچے کی ولادت سے چار مہینے پہلے امریکہ چلی گئی تھی۔ پیش منظر، کراچی کے حوالے سے پاکستان کی موجودہ صورتِ حال، عبادت گھروں اور امام بارگاہوں میں بم دھماکوں، خود کش حملوں کا ہے۔ جہاں مسجد کے دروازوں پر گارڈ اور بم ڈسپوزل اسکواڈ کے لوگ تعینات رہتے ہیں۔ شیخ سخاوت علی کی جمعہ کے خطبے کے دوران مشکوک آدمی پر نظر پڑتی ہے، خدشات دل دوز مناظر کی شکل اختیار کرتے ہیں مگر وہ انھیں جھٹکتا ہے۔ تجسس اور تحیّر بڑھتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ معاملے کی سنگینی کے بارے میں کسے بتائے! کہیں یہ وہم نہ ہو! تذبذب کی کیفیت، ذلت اور شرمساری کا احساس قاری کو پاکستان کی موجودہ صورتِ حال سے پوری طرح واقف کرادیتا ہے۔

ترنم ریاض اپنے موضوعات عام زندگی سے چُنتی ہیں۔ اُن کے ہاں علامتیں اُن کی فکری زمین سے پُھوٹتی ہیں۔ وہ افسانہ کی بُنت میں فضا اور ماحول سے بھی علامتیں یا اشارے اِکٹھا کرتی ہیں۔ کبھی ایک مصور کی طرح کہانی کے کینوس پر مختلف رنگوں کے ذریعے مختلف شیڈس اُبھارتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنگ تراش کی طرح مجسموں کی رگوں میں خون کی روانی اور حرارت شامل کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ''مجسمہ'' ان کا شاہکار افسانہ ہے۔ اس افسانہ میں بظاہر ایک میوزیم کا تفصیلی ذکر ہے جہاں ماضی کی چیزوں کو سنبھال کر رکھا گیا ہے۔ افسانہ نگار اشاروں اشاروں میں بتاتا ہے کہ اگر ان تاریخی چیزوں کی مناسب دیکھ بھال نہ ہو تو وہ رفتہ رفتہ تباہ ہونے لگتی ہیں اور یہیں سے کہانی کے زاویے بدلنے شروع ہوتے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار عظمیٰ ہے جو اپنے شوہر اور بچوں کے ساتھ چھٹیاں گزارنے کے لیے اُس خطے کی سیر کو جاتی ہے جہاں اُس کا بچپن گزرا، تعلیم و تربیت ہوئی۔ جانے سے پہلے وہ وہاں کی شفاف جھیلوں، خوبصورت باغوں اور پارکوں کا ذکر کرتی رہتی ہے۔ کتنی یادیں وابستہ تھیں ان جھیلوں کے ساتھ۔ اس کا بچپن، ابّو، امّی اور بہن بھائیوں کے ساتھ میلے کا سماں، مقامی لوگوں سے لدی کشتیاں، ملکی اور غیر ملکی سیاح، جذبوں کی فراوانی سے

معمور منظر اور پس منظر میں لپٹی ہوئی یہ کہانی قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ کشمیر کی بگڑی ہوئی صورتِ حال کے ذمہ دار کون لوگ ہیں۔ اور یہ بگڑی ہوئی صورتِ حال کیا سدھر نہیں سکتی؟ دائروی شکل میں شروع ہونے والی حیرت واستعجاب سے بھری ہوئی یہ کہانی پہلے سرے سے چل کر آخری سرے پر بآسانی مل جاتی ہے اور قاری کو حیرتوں کی دنیا میں ڈھکیل دیتی ہے۔ دراصل اس اشاراتی کہانی میں بیانیہ کو توڑتے ہوئے وقت کے بہاؤ کو تیزی سے بدلا گیا ہے۔ اِس کا پلاٹ بظاہر سیدھا سادا اور مختصر معلوم ہوتا ہے۔ یعنی مجسمہ کا حرکت میں آنا اور کرداروں کو خوف وہراس میں مبتلا کر دینا، فاصلہ عجائب خانے کے ہال اور برآمدے کے درمیان کا ہے مگر ترنم ریاض نے اس محدود پلاٹ کو ارتسامات خیال اور بازآفرینیوں کے ذریعے اتنا وسیع کر دیا ہے کہ وادیٔ کشمیر کا پورا منظر نامہ قاری کے سامنے آجاتا ہے اور پھر ایک ایک کر کے اِس پر سب کچھ منکشف ہوتا چلا جاتا ہے۔

افسانہ انسانی زندگی سے وابستہ اور اس کے وجود کے تعلق سے احساسات اور جذبات کو پیش کرنے کا عمل ہے لیکن اس میں فکری رنگ آمیزی نہ ہو تو ہر تیسرے آدمی کے دعوائے افسانہ نگاری کی تردید ممکن نہیں۔ افسانہ معنی کی تہہ داری کے ساتھ ذہن وشعور کی نئی سطحوں کو تخلیق کرنے اور روشناس کرانے کا فن ہے۔

احمد رشید نے بھی اپنے افسانے زندگی کی حقیقتوں کو کائنات کے عمرانی اور تہذیبی پسِ منظر سے جوڑنے کی سعی کی ہے اور اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھی توجہ دی ہے۔ ''وہ اور پرندہ'' اور ''بائیں پہلو کی پسلی'' دونوں مجموعے تخلیقی، اسلوبی اور تکنیکی سطح پر افسانوی منظر نامے کو وسیع تر کرتے ہوئے کہانی، صرف کہانی ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ ہر افسانہ معنی کی تہہ داری، فکر کی بلندی، زندگی کے ہر پہلو سے متعلق ایک واضح وژن کا تقاضہ کرتا ہے کیوں کہ افسانہ ادب کی ایک مخصوص اور غزل کی طرح نازک ومحتاط صنف ہے۔ احمد رشید کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور افسانے کی مروجہ تکنیک سے جڑے نہ رہنے کی جرأت بھی ہے۔ تخلیقی سفر میں اپنی زمین پر غور وفکر کے قدم جمائے رکھنے کے باوجود بیانیہ میں سمندر کا سا پھیلاؤ، اظہار میں معنی کی تہہ داری، عصری افق پر تیز نگاہوں کے ساتھ لہجے اور پیش کش کی تازہ کاری کی تفصیل ملتی ہے۔

''ٹوٹی ہوئی زمیں بکھرے مکیں'' افسانوی مجموعہ ''وہ اور پرندہ'' کی بے حد اہم کہانی قرار دی جاسکتی ہے۔ یہ افسانہ بٹوارے کے بعد ایک ہی تہذیبی شناخت رکھنے والے انسانوں کے درمیان ہوئی جنگ کے اس منظر نامے کو پیش کرتا ہے جہاں میدانِ کارزار میں دو[2] دوست متحیر ہو کر جنگ کے خوفناک منظر، ہار اور جیت کے نتیجے کو بھول کر ایک دوسرے کے اندر اپنی زمین کی خوشبو تلاش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور پیچھے مڑ کر دیکھنے کے اس عمل میں پتھر کے ہو کر رہ جاتے ہیں------- دم بخود ہونے کی اِس کیفیت کو پتھر ہو جانے کا یہ پُر اسرار لمحہ ہماری داستانی روایت سے جڑ جاتا ہے۔ موجودہ جنگی نظام میں ہار اور جیت کو سکندرِ اعظم ایک فاتح اور پورس ایک مفتوح کی واضح تمثیلات کے حوالے سے واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ دو[2] پرانے دوست اپنی زمین پر آمنے سامنے ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہوتے ہوئے ماضی میں ڈوب جاتے ہیں لیکن یہاں ملکی اور بین الاقوامی قوانین کے نقطۂ نظر سے انسانی جذبات بے وقعت اور انسانی اقدار بے معنی ہو گئی ہیں۔

(4)

اِس تفصیلی گفتگو سے واضح ہوتا ہے کہ اردو افسانے کی بُنت کسی حتمی تکنیک کی محتاج نہیں رہی تاہم تکنیک کے تجربات پریم چند کے عہد سے ہی شروع ہو گئے تھے۔ پُرانی روایات تبدیل ہوتی رہیں اور نئی روایتوں نے جلد ہی ان کی جگہ حاصل کر لی۔ پلاٹ پر زور دینے والے افسانے ہوں یا کردار پر۔ وجودی ہوں یا تجریدی، اپنے اپنے عہد میں مقبول رہے ہیں۔ اگر حقیقت نگاری کے تناظر میں دیکھیں تو سادہ وسماجی، اشتراکی وطبقاتی، نفسیاتی وجنسی، رومانی وعلامتی، حقیقت نگاری منظر نامہ پر چھائی رہی ہے۔ دوسرے منظر نامہ میں اجتماعیت، فردیت، وجودیت، رمزیت، اشاریت، تجریدیت کے تجربات نظر آتے ہیں۔ شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، خود کلامی، استہزائیہ انداز کے افسانوں میں لاشعوری محرکات کی حامل کیفیات نظر آتی ہیں۔ خواب کا بیان، تخیلی فضا، سرئیلزم وغیرہ نے افسانویت کو ہی نہیں وقت اور مقام کی حدود کو بھی توڑا ہے۔ سماجی شعور، فکری پس منظر اور علامتی نظام میں مغربی رجحانات اور نظریات سے کسبِ فیض کیا گیا ہے۔ مشرق کی قصہ گوئی کے اسالیب کی تجدید بھی ہوئی ہے تبھی تو داستانی، رومانی، استعاراتی،

تجریدی، تمثیلی، علامتی وغیرہ اسلوب نظر آتے ہیں۔

گذشتہ سو سال میں عالمی سطح پر جو فکری، سماجی اور سیاسی منظر نامہ مرتب ہوا ہے یا مغرب کی ادبی اور فنی تحریکیں اور نظریے افسانہ پر کس حد تک اثر انداز ہوئے ہیں، اس کو بھی ملحوظ رکھتے ہوئے یہ گفتگو کی گئی ہے تا کہ اردو افسانہ میں فکری اور فنی سطح پر بتدریج وقوع پذیر ہونے والی زیادہ تر تبدیلیوں کا احاطہ ہو سکے۔

قارئین کو اس کا احساس ہوگا کہ اس بحث میں فلاں فلاں افسانے اور بھی شامل ہو سکتے تھے! تکرار سے بچنے کے لیے بھی یہ کوشش کی گئی ہے کہ فکر و فن کے اعتبار سے ہر دور کے محض چند نمائندہ افسانوں پر بات کی جائے تا کہ مکمل ایک صدی کے اردو افسانوں میں رونما ہونے والے تجربات کی نمائندگی ہو سکے۔۔۔۔

◆◆◆

پریم چند کی افسانہ نگاری

پریم چند بہت سے ادبی تجربات سے دو چار ہوئے۔ اُن کے افکار پر خارجی و داخلی محرکات اثر انداز ہوتے رہے۔ نظریات میں تبدیلیاں آتی رہیں۔ ملکی وقومی معاملات، ضروریات اور مفادات اُن کے پیش نظر رہے۔ بدلتے ہوئے حالات اور اُن کے تقاضے پریم چند کے ذہن پر اثرات مرتب کرتے رہے اور اُن کا تخلیقی عمل ان تمام محرکات کے زیر اثر ارتقاء کے تدریجی مراحل سے گذر کر فن پاروں کو ڈھالتا رہا۔ مجموعی طور پر اُن کے افسانوں کے معروضی مطالعہ کے لیے چند ضمنی عنوانات قائم کیے ہیں تا کہ پریم چند کے افسانوں کا بالترتیب مطالعہ کرتے ہوئے نتیجہ اخذ کیا جا سکے۔

جذبۂ حُبّ الوطنی:

پریم چند پہلے افسانہ نگار ہیں جنھیں اُن کا جذبۂ حُبّ الوطنی ادب کی سنگلاخ وادی میں کھینچ لایا اور وہ تقریباً تمام عمر اسی جذبہ کے زیر اثر تخلیقی عمل سے گزرتے رہے۔ ان کا پہلا افسانہ ''عشقِ دنیا و حُبِّ وطن'' اسی جذبے کا مظہر ہے۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''سوزِ وطن'' کے نام سے ہی ان کی دلی کیفیت اور ان کے ذہنی کرب کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس مجموعے کے دیباچہ میں انھوں نے لکھا ہے کہ:

> ''اب ہندوستان کے قومی خیالات نے بلوغیت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے اور حُب وطن کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سر ابھارنے لگے ہیں.......... کیوں کر ممکن تھا کہ اس کا اثر ہمارے ادب پر نہ پڑتا۔ یہ چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں........ اب ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حُبِ وطن کی عظمت کا نقشہ

جمائیں۔"

"سوزِ وطن" کا پہلا افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" داستانوی طرز میں ڈوبا ہوا رومانی افسانہ ہے۔ اس افسانہ میں پریم چند نے آزادیٔ وطن کی قدر و قیمت بتا کر ہندوستانی عوام کو مذکورہ جذبہ کی جانب راغب کیا ہے۔ افسانہ کا ہیرو، دل فگار ہیروئن ملکہ دل فریب سے بے پناہ عشق کرتا ہے اور شادی کا پیغام پہنچواتا ہے۔ ملکہ یہ شرط رکھتی ہے کہ پہلے وہ اسے دنیا کا سب سے انمول رتن لا کر دے۔ دل فگار انمول رتن کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے مگر پس و پیش میں مبتلا رہتا ہے کہ کون سا تحفہ محبوب کے حضور میں پیش کرے؟ "آنکھ سے ٹپکا ہوا آخری آنسو" اور "ستی کی راکھ" نامنظور ہوتے ہیں۔ بالآخر حضرت خضر کی نشان دہی پر وہ ہندوستان کے ایک ایسے میدانِ جنگ میں پہنچتا ہے جہاں سیکڑوں مردہ اور نیم مردہ سپاہی نظر آتے ہیں۔ ایک دم توڑتا ہوا سپاہی اُس کو اپنے قریب بٹھا کر کہتا ہے:

> "اگر تو مسافر ہے تو آ اور میرے خون سے تر پہلو میں بیٹھ جا کیوں کہ یہی دو انگل زمین ہے جو میرے پاس باقی رہ گئی ہے اور جو سوائے موت کے کوئی نہیں چھین سکتا۔"

شدتِ جذبات سے مغلوب ہو کر راجپوت سپاہی "بھارت ماتا کی جے" کا نعرہ لگاتا ہے جس کے ساتھ ہی اُس کے سینے سے خون کا آخری قطرہ نکل کر دیش بھگتی کا حق ادا کر جاتا ہے۔ دل فگار وہ آخری قطرۂ خون لے کر ملکہ دلفریب کی بارگاہ میں حاضر ہوتا ہے اور اسے ملکہ کی خدمت میں نظر کرتا ہے۔ ملکہ اس انمول نذرانے کو محبت اور احترام سے قبول کرتی ہے۔ اس موقع پر پریم چند نے اپنے جذبۂ حریت کا اظہار ملکہ دل فریب کی زبانی اس طرح کیا ہے:

> "اے عاشق جانثار! آج سے تو میرا آقا اور میں تیری کنیز ناچیز" کیونکہ" وہ قطرۂ خون جو وطن کی حفاظت میں گرے، دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے۔[1]

مجموعہ کا دوسرا افسانہ "شیخ مخمور" بھی وطن پرستی کے جذبات پر مشتمل ہے۔ اس افسانہ میں شہزادہ مسعود، شیخ مخمور کے بھیس میں اپنے سپاہیوں کو خطاب کرتا ہے۔ شہزادہ کی تقریر دراصل پریم

چند کے خیالات کی ترجمان ہے:

''ہم نے یہ جنگ توسیع سلطنت کے کمینے ارادے سے نہیں چھیڑی۔ تم حق اور انصاف کی لڑائی لڑ رہے ہو۔ کیا تمہارا جوش اتنی جلدی ٹھنڈا ہو گیا؟ کیا تمہاری تیغِ انصاف کی پیاس اتنی جلدی بجھ گئی؟ تم جانتے ہو کہ انصاف اور حق کی فتح ضرور ہو گی۔ ہاتھوں میں تیغ مضبوط پکڑو اور نام خدا لے کر دشمن پر ٹوٹ پڑو، تمہارے تیور کہے دیتے ہیں کہ میدان تمہارا ہے۔''

''سوزِ وطن'' کا تیسرا افسانہ ''یہی میرا وطن ہے''، اندازِ بیان کے اعتبار سے پچھلے دونوں افسانوں سے قدرے جُدا ہے مگر موضوع کے لحاظ سے اس افسانہ میں بھی پچھلے جذبات کی کارفرمائیاں ہیں۔ افسانہ کا ہیرو ایک ایسا دیش بھگت ہے جو ساٹھ سال سے امریکہ میں رہتے ہوئے یہ خواہش رکھتا ہے کہ زندگی کا خاتمہ اپنے پیارے بھارت میں ہو۔ حالانکہ امریکہ میں اُسے دولت اور شہرت کے علاوہ حسین بیوی اور سعادت مند بچے ملے ہیں جنھوں نے اُس کی تجارت میں چار چاند لگائے ہیں۔ مگر وہ سب کو چھوڑ کر اپنے دیس کو چل دیتا ہے تاکہ اس کی خاکِ پاک میں دفن ہو سکے۔ بمبئی میں جہاز سے اترنے کے بعد وہ قرب و جوار کے ماحول کو دیکھ کر بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے کہ ''یہ میرا پیارا دیس نہیں، یہ میرا پیارا بھارت نہیں'' اس طرح کے تکلیف دہ الفاظ بمبئی سے گاؤں تک وہ پانچ بار دہراتا ہے۔ ابتداءً زندگی کی کسمپرسی اور مغربی انداز کی اندھی تقلید پر، پھر گاؤں میں بندوق لیے انگریزوں اور لال پگڑی والوں کے تشدد کو دیکھ کر، اس کے بعد قدیم تہذیب، روایات اور اخلاقی اقدار کی تنزلی دیکھ کر۔ وہ تمام رات چوپال کے پاس ذہنی کرب میں مبتلا رہتا ہے اور سوچتا ہے کہ ہم وطنوں نے انگریزوں کے اثرات قبول کر لیے ہیں اس لیے امریکہ واپس چلنا چاہیے۔ لیکن طلوع ہوتی ہوئی صبح کا پیارا بھجن ''پربھو میرے اوگن چت نہ دھرو شیام بھگت میرا'' اور ''شیو شیو ہر ہر نارائن'' کی صداؤں کے تعاقب میں وہ گنگا کے کنارے پہنچ کر چیخ اٹھتا ہے کہ:

''ہاں ہاں یہی میرا دیس ہے۔ یہی میرا پیارا وطن ہے۔ یہی میرا بھارت

ہے اور اسی کے دیدار کی، اسی کی خاک میں پیوند ہونے کی حسرت دل میں
تھی۔''

مجموعہ کا پانچواں افسانہ ''عشق دنیا وحُبِّ وطن'' ہے۔ یہ افسانہ اپنے عنوان سے ہی وطن کی عظمت اور محبت کا درس دیتا ہے۔ اس افسانہ میں پریم چند نے اٹلی کے ایک عظیم کردار میزینی کو بڑے رومانی انداز میں پیش کیا ہے جس نے ملک کی آزادی اور جمہوری نظام کے قیام کے لیے انتھک جدو جہد کی۔ اپنی تمام خوشیوں کو قربان کرتے ہوئے اُس نے ظلم اور جبر کو برداشت کیا اور زندگی کے آخری لمحوں تک سرفروشی اور جانبازی کا ثبوت دیا۔

جذبۂ حُرّیت:

پریم چند نے تقریباً تین سو۳۰۰ افسانے مختلف موضوعات پر لکھے ہیں۔ اُن کے بیشتر افسانے کسی نہ کسی شکل میں جذبہ حُبّ الوطنی سے معمور ایک مشترک زیریں لہر کا سراغ دیتے ہیں جو اُن کی تخلیقات میں شیر وشکر ہوکر ادبی شہ پاروں کو ایک مخصوص مزاج سے ہم آہنگ کیے ہوئے ہیں۔ افسانہ کا موضوع کوئی بھی ہو لیکن پس پردہ اسی جذبہ کی کارفرمائی مختلف رنگ و روپ میں دکھائی دیتی ہے۔ ملکی وقومی مسائل کا درد برقی رو بن کر تمام عمر اُن کے دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لیے رہا اور حالات کے مطابق مختلف ادبی ملبوسات میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔ اُن کے افسانوں کے غائر مطالعہ سے جذبۂ حُرّیت، تشدد اور عدم تشدد دونوں ہی صورتوں میں نظر آتا ہے۔ وہ گاندھی جی کے اہنسا کے رویے اور تحریکِ عدم تعاون سے اِس حد تک متاثر ہوتے ہیں کہ ۱۵ر فروری ۱۹۲۱ء کو سرکاری ملازمت سے استعفیٰ دے دیتے ہیں اور پھر اس کی حمایت میں اپنے قلم کا سارا زور صرف کرتے ہیں۔ افسانہ ''لال فیتہ'' اس کی بہترین مثال ہے جو قاری کو جنگِ آزادی کی حمایت پر آمادہ اور اس میں شرکت کے لیے ہموار کرتا ہے۔ ''لال فیتہ'' کا ہیرو ہری بلاس ایک انصاف پسند ڈپٹی مجسٹریٹ ہے۔ اسے پہلی عالمی جنگ میں، انگریزوں کے ساتھ وفا داری کے صلہ میں رائے بہادری کے اعزاز سے نوازا جاتا ہے۔ اور ساتھ ہی ایک سرکاری مراسلہ بھی دیا جاتا ہے جو سُرخ فیتے میں بندھا ہوتا ہے۔ مراسلہ کو پڑھتے ہی ہری بلاس کے جذبات میں ہیجان برپا ہو جاتا ہے۔ اس کے سینے میں حب الوطنی کی دبی ہوئی چنگاری شعلہ کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور وہ اپنے ذاتی

مفادات کو ترک کرتے ہوئے سرکار کو جواب لکھتا ہے:

''میں نے پندرہ سال تک سرکار کی خدمت کی اور حتی الامکان اپنے فرائض کو دیانتداری سے انجام دیا...... لیکن مراسلہ ...... میں جو احکام نافذ کیے گیے ہیں وہ میرے ضمیر اور اصول کے مخالف ہیں۔ لہٰذا میں ہندوستانی ہونے کے اعتبار سے یہ خدمت انجام دینے سے معذور ہوں اور استدعا کرتا ہوں کہ مجھے بلا تاخیر اس عہدے سے سبک دوش کر دیا جائے۔''۳

اِس افسانہ کے کردار ہری بلاس کے وسیلے سے پریم چند نے ہندوستانیوں میں ایک شعور پیدا کرنے کی کوشش کی کہ انگریزوں کے ساتھ تعاون قومی غیرت کے خلاف ہے۔

سرفروشی کی تمنا:

آزادی کی جنگ میں جلسہ وجلوس، احتجاج وستیہ گرہ نے جب شدت کا رُخ اختیار کیا اور وطن پر مر مٹنے والوں نے سر سے کفن باندھ لیا تو پریم چند بھی قلم کے سپاہی کی حیثیت سے سر فروشوں کی صف میں داخل ہو گئے نتیجتاً ان کے افسانوں میں تندی اور تیکھے پن کی تہہ کا مزید اضافہ ہو گیا۔ انقلابیوں کی تحریک کی یہ تیزی اُن کے کئی افسانوں میں واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ مثلاً افسانہ ''قاتل'' (مجموعہ آخری تحفہ) کا ہیرو دھرم ویر آزادی کے جذبے سے معمور ہے۔ وہ اپنی ماں کو مادرِ وطن کی عظمت کے بارے میں بتاتے ہوئے کہتا ہے:

''تم نے مجھے یہ زندگی عطا کی ہے اسے تمھارے قدموں پر نثار کر سکتا ہوں لیکن مادرِ وطن نے تمھیں اور مجھے دونوں ہی کو زندگی عطا کی ہے اور اس کا حق افضل ہے۔ اگر کوئی ایسا موقع ہاتھ آ جائے کہ مجھے مادرِ وطن کی حمایت کے لیے تمھیں قتل کرنا پڑے تو میں اس ناگوار فرض سے بھی منہ نہ موڑ سکوں گا۔ آنکھوں سے آنسو جاری ہوں گے لیکن تلوار تمہاری گردن پر ہوگی۔''

اِسی طرح افسانہ ''جیل'' (مجموعہ آخری تحفہ) کا ہیرو بشمبھر اپنی محبوبہ روپ متی سے کہتا ہے:

''ذرا سوچو میری جان کی قیمت کیا ہے۔ ایم۔ اے۔ پاس کرنے کے بعد بھی سو روپے کی ملازمت! بہت بڑھا تو تین چار سو تک پہنچ جاؤں گا اس

کے بدلے یہاں کیا ملے گا؟ جانتی ہو، سارے ملک کے لیے سوراج۔
اتنے عظیم مقصد کے لیے مرجانا بھی اس زندگی سے کہیں اچھا ہے۔''

تشدد کی راہ کو جائز سمجھتے ہوئے پریم چند جنگِ آزادی میں سرفروشی کا صحت مند تصور رکھتے تھے۔ان کو یہ گوارا نہیں تھا کہ انقلابی انگریزوں کو قتل کر کے راہِ فرار اختیار کریں اور معصوم افراد گرفتار ہو کر ناکردہ گناہ کی سزا پائیں۔قتل کر کے فرار ہو جانے والا مجاہد اُن کی نظر میں محض قاتل ہے اور کسی بھی توقیر کا مستحق نہیں۔اُن کے اِس مطمحِ نظر کا بین ثبوت افسانہ ''قاتل کی ماں'' سے مل جاتا ہے۔رامیشوری اپنے قاتل بیٹے ونود سے اس لہجے میں مخاطب ہوتی ہے:

''میں اسے بچنا نہیں کہتی کہ مجرم تو منہ چھپا کر بھاگ جائے اور بے گناہوں کو سزا ملے۔تم خونی ہو مجھے معلوم نہیں تھا کہ میری کوکھ سے ایسا سپوت پیدا ہوگا ورنہ پیدا ہوتے ہی گلا گھونٹ دیتی۔اگر مرد ہے تو جا کر عدالت میں اپنا قصور تسلیم کر لے ورنہ ان بے گناہوں کا خون بھی تیرے سر پر ہوگا۔''[۴۴]

حصولِ آزادی کے لیے ذرائع کی تلاش:

احساسِ محکومی، وطن دوستی، دھرتی سے وابستگی اور آزادی کے لیے تڑپ و لگن کا اظہار پریم چند کے ابتدائی افسانوں سے نمایاں ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اوّل اوّل پریم چند ملک کے اندر پھیلی ہوئی تمام برائیوں کو غلامی کی دین خیال کرتے تھے۔اسی لیے ان کے ابتدائی افسانوں کے مرکزی خیال وطن پرستی پر مبنی ہیں اور وہ آزادیٔ وطن کے مبلغ نظر آتے ہیں مگر رفتہ رفتہ پریم چند اپنی سابقہ روش سے دور ہوتے گئے۔اس دوران انھوں نے بعض افسانوں میں ماضی کے مثالی کرداروں کو مرکزی جگہ دے کر عوام الناس کو تحریک دی کہ وہ ایسے اوصاف سے اپنے کو مزین کریں تاکہ ان کا قومی کردار بلند اور اخلاقی پستی دور ہو۔مثالی کرداروں کے ذریعے انھوں نے قوم کی غیرت وحمیت کو جھنجھوڑا اور ان کو آزادی کی قدر و قیمت بتا کر اس کے حصول کی جانب راغب کرنے کی کوشش کی۔یہ افسانے پریم چند کے اندر پیدا ہونے والی نظریاتی تبدیلی اور ان کے اصلاحی رجحان کے مظہر اور اصل منزل کی جانب ان کے اٹھتے ہوئے ابتدائی قدم ہیں۔پہلے

وہ محض آزادیٔ وطن کے جذبے سے سرشار رہے لیکن بعد کے افسانوں میں وہ حصول آزادی کے لیے وسائل کے متلاشی ہوئے۔ انھوں نے قوم کی کردار سازی اس معیار پر کرنا چاہی کہ عوام غلامی کی لعنت سے نجات حاصل کرلیں۔ اُن کے اِن افسانوں میں فنی اعتبار سے جھول نظر آتا ہے کیوں کہ انھوں نے ساری توجہ اپنے نصب العین پر مرکوز رکھی ہے۔

قوم کی کردار سازی:

پریم چند جلد یہ محسوس کرلیتے ہیں کہ جنگِ آزادی کے محاذ پر کامیابی سے ہمکنار ہونا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک قوم کی کردار سازی اعلیٰ معیار پر نہ کی جائے۔ ان کی نگاہیں ملک کے اندر پھیلی ہوئی عام برائیوں کا مشاہدہ کررہی تھیں۔ اخلاقی پستی، جذبۂ ایثار کا فقدان، طبقاتی کش مکش، ذاتی مفادات پر اجتماعی اغراض کی قربانی، اخلاقی جرأت کی کمی اور سب سے بڑھ کر بے عملی سے پوری قوم گھری ہوئی تھی۔ انھوں نے یہ بھی سمجھ لیا تھا کہ:

> ''غلامی ہی وہ واحد لعنت نہیں ہے جس سے نجات حاصل کرکے پوری قوم اپنی منزل مقصود پر پہنچ جائے گی اور اس کے تمام دکھ درد کا مداوا ہوجائے گا بلکہ غلامی سے بڑھ کر چند لعنتیں تھیں جو سارے سماج میں اپنی جڑیں پھیلائے ہوئے تھیں۔''[۵]

پریم چند نے جب اپنے دور کی اس غیر اطمینان صورتِ حال کا بغور مشاہدہ کیا تو یہ نتیجہ اخذ کیا کہ قوم میں خودداری، عزتِ نفس اور جذبۂ ایثار کی خوابیدہ قوتوں کو بیدار کرنے کے لیے ماضی کی عظمت کے سنہرے ابواب سے کام لیا جاسکتا ہے۔ اِس خصوصیت کو اُجاگر کرنے کے لیے افسانہ ''مریادا کی قربان گاہ'' میں وہ ماضی کے دریچوں سے ہوکر روحانی صفات کی محبت سے مزین تصویر کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں:

> ''جب چتّوڑ میں میرابائی تصوف کے متوالوں کو پریم کے پیالے پلاتی تھی۔ رنچھوڑ جی کے مندر میں جس وقت وہ بھگتی سے متوالی ہوکر اپنی سُریلی آواز میں پاکیزہ راگوں کو الاپتی تو سننے والے مست ہوجاتے۔ ہر روز شام کو یہ روحانی سکون اٹھانے کے لیے چتوڑ کے لوگ اس طرح بے

قرار ہو کر دوڑتے جیسے دن بھر کی پیاسی گائیں دور سے کسی ندی کو دیکھ کر اس کی طرف بھاگتی ہیں۔''۶

''رانی سارندھا'' (زمانہ، ستمبر ۱۹۱۰ء) آن پر مر مٹنے والوں کی داستان ہے۔ پریم چند نے اس افسانہ میں ایک نیم تاریخی واقعہ کا سہارا لے کر ملک کی آزادی، عزتِ نفس اور جذبہ خودداری کا درس دیا ہے۔ افسانہ ''ستی'' میں انھوں نے بندیل کھنڈ کی ایک بہادر خاتون چنتا دیوی کا کردار پیش کیا ہے۔ شادی کی رات اُسے یہ خبر ملتی ہے کہ مراٹھے قلعہ کی طرف بڑھ رہے ہیں تو وہ اپنے محبوب شوہر رتن سنگھ کو مقابلے کے لیے بھیجتی ہے لیکن میدانِ جنگ میں اُس کی بزدلی دیکھ کر چِتا تیار کرنے کا حکم دیتی ہے اور اُس سے کہتی ہے:

> ''تم میرے رتن سنگھ نہیں۔ میرا رتن سنگھ سچا سورما تھا وہ اپنی حفاظت کے لیے اپنے اس نکمّے جسم کو بچانے کے لیے اپنے چھتری دھرم کو ترک نہ کر سکتا تھا........
>
> رتن سنگھ کو بدنام مت کرو۔ وہ بہادر راجپوت تھا، میدانِ جنگ سے بھاگنے والا بزدل نہیں۔''۷

''وکرما دتیہ کا تیغہ'' (زمانہ، جنوری ۱۹۱۱ء) ''راجہ مہر دول'' (زمانہ، مارچ ۱۹۱۱ء) اور ''سرِ پُرغرور'' (زمانہ، اگست ۱۹۱۶ء) نامی افسانوں کے مرکزی کرداروں کے ذریعہ پریم چند نے قوم میں عدل و انصاف اور شجاعت و بہادری کے وہی اوصاف دیکھنے چاہے ہیں، جو ان کرداروں کی شخصیت کے اہم عناصر قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ''سرِ پُرغرور'' کا کنور رجن سنگھ آن کی خاطر سب کچھ قربان کر دیتا ہے۔ ''مریادا کی قربان گاہ'' کی پربھا چتّوڑ کے رانا کی قید میں رہتے ہوئے کہتی ہے کہ:

> ''وہ دن نہ آئے کہ میں چھتری ونش کا کلنک بنوں! راجپوت قوم نے عزت پر اپنا خون پانی کی طرح بہایا ہے۔ اس کی ہزاروں دیویاں سوکھی لکڑی کی طرح جل مری ہیں۔ ایشور! وہ گھڑی نہ آئے کہ میرے کارن کسی راجپوت کی آنکھیں شرم سے زمین کی طرف جھکیں۔''۸

پریم چند اِن مثالی کرداروں کے ذریعہ قوم کے اندر اعلیٰ اخلاقی قدروں کی روح پھونک دینا چاہتے تھے تاکہ وہ آزاد ہوکر سربلند رہ سکیں۔ اور امیندر کی طرح مسلط کی گئی پابندیوں سے بے پروا ہوکر کہہ سکیں کہ:

> ''اگر میں کوئی بُرائی کروں یا کوئی ایسا کام کروں جو اخلاقاً قابلِ مذمت ہو تو سماج کے فتوے کے سامنے شوق سے سر جھکا دوں گا لیکن سماج کے بے جا مظالم کو برداشت کرنا اخلاقی کمزوری ہے۔'' 9

دیہی معاشرہ:

پریم چند پہلے افسانوی مجموعہ کے بعد ہی رفتہ رفتہ رومانیت اور داستانی طرز سے الگ ہوتے گئے۔ زندگی کے حقائق اور اس مخصوص اور منفرد رنگ کے قریب آتے گئے جس کے لیے وہ آج بھی اردو کے افسانوی ادب میں ممتاز سمجھے جاتے ہیں۔ انھوں نے مختلف موضوعات اور ماحول پر مشتمل افسانے لکھنے شروع کیے لیکن دیہی زندگی کے تعلق سے جو افسانے انھوں نے لکھے وہ کئی اعتبار سے اہم اور قابلِ توجہ ہیں۔ وادیٔ ادب کے خارزاروں میں مقصدِ حیات کو سینہ سے لگا کر کُود نے والے صاحب جنوں سے یہ توقع کرنا کہ وہ بآسانی اپنے اس مسلک کو چھوڑ دے گا کہ فن اور اس کے لوازم مقدّم ہیں، بہت زیادہ مناسب نہیں۔ اسی لیے ابتداءً لکھے گئے اُن کے یہ افسانے فنی نقطۂ نظر سے کمزور ہیں۔ پھر بھی زندگی کے حقائق سے قریب اور دیہی معاشرے کی قابلِ قدر تصویریں ہیں جو ذہنِ انسانی پر مثبت اثرات مرتب کرتے ہیں اور اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کی بنا ڈالتے ہیں۔ پریم چند نے دیہی زندگی کو قریب سے دیکھا تھا۔ وہ اُن کے مسائل کو سمجھتے تھے۔ زمینداری نظام، کچلے ہوئے پسماندہ کسان، سسکتے ہوئے ہریجن، عہدِ قدیم سے رائج ذات پات کی تفریق، مروجہ رسوم، تعلیم کی کمی اور ان کے تعلق سے پیدا ہونے والے مسائل اور وہ استحصال جو برسہا برس سے طاقتور کمزور کے ساتھ روا کیے ہوئے تھا، یہ سب پریم چند پر عیاں تھے۔ ان موضوعات کو اپنی گرفت میں لیتے ہوئے پریم چند برابر افسانے لکھتے رہے اور دیہی آبادی کے کوائف اور اُن کی نفسیات سے متعارف کراتے رہے۔ اِن افسانوں میں فنی کمزوریاں تو ممکن ہیں لیکن اُس عہد کے ہندوستان کے دیہی معاشرے کی لافانی تصاویر اور کردار نگاری کے بہترین

نمونے بھی محفوظ ہیں۔ دیہی معاشرے پر مبنی افسانے اور پریم چند اپنے رنگ و روپ میں ایک دوسرے سے اس طرح منسوب ہوئے کہ دونوں ایک دوسرے کے تعلق سے منفرد ہو کر ممتاز ہوتے گئے اور پریم چند کے یہاں تدریجی تبدیلیاں آتی گئیں۔ وہ رفتہ رفتہ فن اور اس کے لوازم کی جانب بھی جھکتے گئے اور آخر کار ''عید گاہ''، ''روشنی''، ''پوس کی رات'' اور ''کفن'' جیسے افسانے تخلیق کیے۔

پریم چند کے عہد میں ملک پر جاگیردارانہ نظام مسلط تھا۔ بیشتر آبادی دیہاتوں پر مشتمل اور اُن کی حالت اتنی ابتر تھی کہ آج اس بارے میں کوئی واضح تصور قائم کرنا دشوار ہے۔ جدید سہولتوں کا تو اس دور میں سوال ہی نہیں پیدا ہو سکتا تھا۔ دیہی عوام زندگی کے اکثر لوازم سے بھی محروم تھے۔ غیر ملکی حکومت اور اُن کے اہل کاروں کی نظر میں وہ کسی بھی توجہ کے مستحق نہ تھے۔ اقتدار محض چند ہاتھوں میں تھا۔ اُن کو کھلی چھوٹ تھی اور وہ من مانی کرنے کے لیے آزاد تھے۔ زمین کی ساری ملکیت زمیندار کی تھی۔ وہ یا اس کے کارندے جس کو چاہتے کھیتی کے لیے زمین دیتے یا اس سے بے دخل کر دیتے۔ عام آبادی جو کسانوں اور مزدوروں پر مشتمل ہوتی ان کی منشا کے مطابق عمل کرنے پر مجبور تھی۔ ورنہ بصورتِ دیگر اُن کو بھیانک نتائج کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ بظاہر کسی بھی دیہات کا زمیندار غیر ملکی حکومت کا نمائندہ نہ ہو کر بھی پسِ پردہ اُن کا کارندہ ہوتا تھا۔ دیہی زندگی میں زمیندار اور اس کے ہرکاروں کے علاوہ پنڈت اور ساہوکار کی بھی بڑی اہمیت تھی۔ اس طرح دیہی معاشرے میں برطانیہ سرکار کے کارندوں، مذہبی ٹھیکیداروں اور مہاجنوں کی ایسی تثلیث قائم ہوتی جو پورے معاشرے کا نفسیاتی، تہذیبی اور اقتصادی استحصال کرتی تھی۔ برسہا برس سے چلنے والی مذہبی رسوم کی ادائیگی پنڈت ہی کے واسطے سے ہوتی تھی اور مذہب کے تعلق سے وہ سارے امور پر حکمِ آخر کی حیثیت رکھتا لیکن درپردہ وہ عموماً زمیندار طبقے کے اور اپنے مفادات کو مقدم رکھتا تھا۔ ان ہی اغراض و مقاصد کے پیشِ نظر وہ اشلوکوں کی تشریح کرتا تھا۔ پنڈت کی ذمہ داریاں موروثی تھیں۔ مذہب سے عوام کی اندھی عقیدت کا اُس نے خوب خوب فائدہ اٹھایا۔ لوگوں میں توہم پرستی پیدا کی اور اُن میں ایسی رسوم رائج کیں جن کے سبب مذہبی ادارے اور اس کی شخصیت کو روز بروز اہمیت حاصل ہوتی

گئی اور جس کی آڑ میں عوامی استحصال کے زیادہ سے زیادہ مواقع ملتے گئے۔

ساہو کار حاجت مند کو سود پر نقد و جنس فراہم کرتا۔ عموماً کسان، مزدور اور دیگر لوگ ضرورت پڑنے پر اُس سے رجوع کرتے۔ پہلی بار ہی جو اس کے چنگل میں پھنس جاتا تمام عمر نکل نہ پاتا۔ ساری زندگی وہ سود در سود ادا کرتا مگر اصل رقم پھر بھی بنی رہتی۔ اس طرح دیہی معاشرے میں زمیندار اور اس کے کارندے، پنڈت اور ساہو کار اپنے اپنے مفاد کے لیے سرگرم رہتے جو حکمراں طبقے کا مشترکہ مفاد تھا۔ گاؤں کے یہ تینوں سرغنہ آپس میں ساز باز کیے رہتے اور بوقتِ ضرورت ایک دوسرے کے معاون و مددگار بھی ہوتے۔ انگریز حکمراں نہ صرف حالات سے چشم پوشی کرتے بلکہ گاؤں کی اسی تثلیث کے اشاروں پر عمل پیرا ہوتے جس کی بنا پر عام لوگوں پر مزید ہیبت طاری رہتی۔

پریم چند نے اسی پُر آشوب دور میں آنکھ کھولی۔ اپنے چہار جانب پھیلی ہوئی مفلسی، بیچارگی اور کسمپرسی دیکھ کر اُن کا حساس دل تڑپ اٹھا۔ ان کے اندر کا فنکار جاگ اٹھا اور پھر انھوں نے اپنے قلم کا سارا زور اس درماندہ طبقے کے لیے وقف کر دیا۔ چونکہ وہ خود اسی معاشرے کے ایک عام انسان تھے اس لیے اپنے افسانوں میں بھی انھوں نے عموماً ایسے افراد کو موضوع بنایا جن کی زندگیاں مشقتوں سے عبارت ہوتیں اور جہدِ مسلسل میں بیت جاتیں۔ انھوں نے زندگی کے آخری لمحوں تک اپنی تحریروں سے ان مجبور، کمزور اور پسماندہ افراد کی بھرپور ترجمانی کی۔ اُن کے مسائل سے ملک کی دیگر آبادی کو باخبر کیا اور ان پسے ہوئے افراد کے لیے ہمدردی کی فضا پیدا کی۔ افسانہ ''خونِ سفید''، ''سوا سیر گیہوں''، ''گھاس والی'' اور ''پوس کی رات'' میں پریم چند نے کروڑوں مظلوم انسانوں میں محض چند کو اپنا موضوع بنا کر ان کے حالِ زار، دردناک کوائف کو بیان کیا ہے جو برسہا برس سے قرض، بے گار، بھوک اور افلاس کی چکی میں اس طرح پیسے گئے کہ زندگی کی کسی بہار، کسی بھی خوشی کو ان سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا اور جن کا تعلق زندگی سے گویا بے گانوں کا سا رہ گیا ہو:

> ''بیساکھ کی وہ جلتی ہوئی دھوپ، آگ کے جھونکے زور زور سے ہرہراتے ہوئے چلتے تھے اور وہاں ہڈیوں کے بیشمار ڈھانچے جن کے بدن پر جامۂ

عریانی کے سوا کوئی لباس نہ تھا، مٹی کھودنے میں مصروف تھے، گویا مرگھٹ
تھا، جہاں مردے اپنے ہاتھوں اپنی قبریں کھود رہے تھے۔" ۱۰

زمینداروں کا استحصال:

اُس عہد کا زمیندار خود یا اپنے کارندوں کے ذریعے کسانوں سے جبریہ لگان وصول کرتا تھا اس سلسلے میں اس حقیقت سے کوئی واسطہ نہ ہوتا کہ کسان کی فصل کیسی ہوئی ہے، کمر توڑ محنت کے باوجود کسان اپنے کھیتوں سے کچھ پا سکا یا نہیں؟ اس کو تو بہر حال لگان وصول کرنا ہوتا۔ کسان مجبور تھا کہ وہ اپنا اور اپنے متعلقین کا پیٹ کاٹ کر لگان ادا کرے خواہ وہ قرض و بیگار کے کتنے ہی بوجھ تلے دب کر اور بھی بدحال ہو جائے۔ پریم چند نے "پوس کی رات" میں کسان کے اسی المیے کی داستان سنائی ہے جو باوجود سخت محنت کے اتنا بھی پس انداز نہیں کر پاتا کہ سرما کی طویل راتوں سے اپنے کو محفوظ رکھ کر کھیتوں کی صحیح نگہداشت کر سکے۔ افسانے کا ہیرو ہلکو شدید سردی سے خود کو محفوظ رکھنے کا امکانی جتن کرتا ہے لیکن کوئی صورت بنتے نہ دیکھ کر اپنے کتّے 'جبرا' جو، جاڑے کی شدت کی وجہ سے کوں کوں کر رہا تھا کو تھپتھپا کر گود میں سُلا لیتا ہے اور پھر اپنی بپتا میں گم ہو کر ماحول سے بے خبر ہو جاتا ہے۔ آہٹ پا کر بھی اس کو وہم تصور کرتا ہے کیوں کہ اب اُس میں رات کی شدید سردی سے مزید لڑنے کی سکت نہ رہ گئی تھی۔ نتیجتاً اس کی پوری فصل تباہ و برباد ہو جاتی ہے لیکن فصل کی تباہی اس کو لگان کی ادائیگی سے محفوظ نہیں رکھ سکتی ورنہ بصورتِ دیگر اس کو زمین سے بے دخل ہونا پڑتا۔

مذہبی ٹھیکیداروں کا استحصال:

جیسا کہ گذشتہ سطور میں عرض کیا گیا ہے کہ دیہی معاشرے میں زمیندار کے بعد اہم مرتبہ دھرم کے ٹھیکیداروں کا ہوتا تھا۔ یہ ذات کے برہمن ہوتے تھے جو ساری مذہبی رسوم کی ادائیگی کرتے تھے۔ ان کا یہ سلسلہ موروثی ہوا کرتا تھا۔ پریم چند افسانہ "معصوم بچہ" میں اس حقیقت کو یوں بیان کرتے ہیں:

"...... پنڈت چاہتا ہے کہ دنیا اس کی تعظیم اور خدمت کرے۔ اور کیوں
نہ چاہے جب اجداد کی پیدا کی ہوئی ملکیتوں پر آج بھی لوگ قابض ہیں

گویا انھوں نے خود پیدا کی ہو تو وہ کیوں اس تقدس اور امتیاز کو ترک
کردے جو اس کے بزرگوں نے پیدا کیا تھا۔ یہی اس کا ترکہ ہے۔"[11]

گاؤں کے ذمہ دار پنڈت اس موروثی ترکہ سے خوب فائدہ اٹھاتے جس کی واضح مثال افسانہ "نجات" میں ملتی ہے۔ پریم چند نے اس افسانے میں ایک عام کسان کے کوائف بڑے درد ناک پیرائے میں بیان کیے ہیں۔ افسانے کا ہیرو دُکھی چمار اپنے بیٹے کی شادی کی نیک ساعت معلوم کرنے کے لیے پنڈت گھاسی رام کے گھر ججمان کی حیثیت سے جاتا ہے اور نذرانے کے طور رگھاس کا ایک بڑا گٹھر لے جاتا ہے جسے قبول کرتے ہوئے پنڈت، گھر کے ادنیٰ کام بھی اس کے سپرد کر دیتا ہے:

"گھاس گائے کے سامنے ڈال دے اور ذرا جھاڑو دے کر دروازہ تو
صاف کردے۔ یہ بیٹھک بھی کئی دن سے لیپی نہیں گئی اسے بھی گوبر سے
لیپ دے تب تک میں بھوجن کرلوں پھر ذرا آرام کر کے چلوں گا۔ ہاں
یہ لکڑی بھی چیر دینا، کھلیان میں چار کھانچی بھوسا پڑا ہے اسے بھی اٹھالانا
اور بھوسیلے میں رکھ دینا۔"[12]

معصوم ججمان صبح سے ہی پنڈت جی کی بیگار میں لگ جانے کے بعد کہتا ہے:

"زمیندار بھی کچھ کھانے کو دیتا ہے۔ حاکم بیگار لیتا ہے تو تھوڑی بہت
مزدوری دے دیتا ہے یہ ان سے بھی بڑھ گئے۔"

بغیر کچھ کھائے پیے وہ تمام دن سخت محنت کرتا ہوا دم توڑ دیتا ہے۔ مرنے کے بعد بھی:

"دُکھی کی لاش کو کھیت میں گیدڑ، گدھ اور کوّے نوچ رہے تھے۔ یہی اس
کی تمام زندگی کی بھگتی اور اعتقاد کا انعام تھا۔"

ہریجن اور پسماندہ افراد کا مزاج اور دائرۂ فکر، برہمنوں کے حسبِ منشا اس طرح ہموار ہوا کہ انھوں نے برہمن کی تابعداری کو ہی اپنا مذہب سمجھ لیا۔ ان بھولے بھالے غریبوں کے اندازِ فکر کی وضاحت پریم چند نے افسانہ "دودھ کی قیمت" میں اس طرح کی ہے:

"راجہ کا دھرم الگ پرجا کا دھرم الگ، امیر کا دھرم الگ غریب کا دھرم

الگ، راجے مہاراجے جو چاہیں کھائیں، جس کے ساتھ چاہیں کھائیں، جس کے ساتھ چاہیں شادی بیاہ کرلیں، ان کے لیے کوئی قید نہیں، راجہ ہیں۔"۱۳؎

ہریجنوں کی اپنی احساسِ کمتری اور برہمنوں کی مسلط کی ہوئی ضعیف الاعتقادی کی بنا پر یہ پسماندہ افراد سماج کے استحصالی شکنجے میں اس طرح دابے گئے کہ وہ برہمنوں کے ہر ظلم وستم کو برداشت کرتے ہوئے صابر رہتے اور دیوتاؤں کو خوش کرنے کے لیے ان کے وسیلے کو ضروری خیال کرتے۔ بقول پروفیسر قمر رئیس:

"یہ لوگ انھیں ہمیشہ سے ہندو دھرم کا محافظ سمجھتے آئے ہیں اس لیے وہ ان کی عزت کرتے اور ان کی بزرگی اور جلال سے خوف زدہ رہتے۔ انھیں خوش کر کے اور دان دچھنادے کر وہ سمجھتے کہ دیوتاؤں کو منالیا۔"۱۴؎

پریم چند افسانہ "نجات" میں مظلوم چمار کی سوچ کو یوں ظاہر کرتے ہیں:

"برہمن کے روپیے بھلا کوئی مار تو لے، گھر بھر کا ستیاناس ہو جائے، ہاتھ پاؤں گل گل کر گرنے لگیں۔"

افسانہ "سوا سیر گیہوں" میں جب شنکر پنڈت جی سے کہتا ہے کہ میں سوا سیر گیہوں کے بدلے ساڑھے پانچ من گیہوں کہاں سے لا کر دوں؟ تو پنڈت مہاراج حقارت آمیز انداز میں کہتے ہیں کہ "یہاں نہ دو گے تو بھگوان کے گھر دو گے"۔ شنکر اس جملے کو سن کر مذہبی امور میں اپنی اندھی عقیدت مندی کی وجہ سے کانپ اٹھتا ہے اور بے بس ہو کر کہتا ہے:

"میں تو دے دوں گا مگر تمھیں بھگوان کے ہاں جواب دینا پڑے گا۔"

پنڈت جی کہتے ہیں:

"وہاں کا ڈر تمھیں ہوگا مجھے کیوں ہونے لگا۔ وہاں تو سب اپنے ہی بھائی بند ہیں۔ رشی منی سب تو برہمن ہی ہیں۔ دیوتا برہمن ہیں جو کچھ بنے بگڑے گی سنبھال لیں گے۔"

شنکر یکمشت اتنا اناج دینے سے قاصر رہتا ہے اور نتیجہ میں پنڈت جی عمر بھر کے لیے اس

کے پیروں میں غلامی کی بیڑیاں ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''اسے گلامی سمجھو چاہے مجوری سمجھو، میں اپنے روپے بھرائے بنا تمھیں کبھی نہ چھوڑوں گا۔ تم بھاگو گے تو تمہارا لڑکا بھرے گا۔ ہاں جب کوئی نہ رہے گا تب کی بات تو دوسری ہے۔''
>
> (پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۲۴۰)

طوعاً وکرہاً شنکر کو یہ فیصلہ تسلیم کرنا پڑا کیوں کہ:

> ''اس فیصلے کی کہیں اپیل نہ تھی۔ مزدوروں کی ضمانت کون کرتا؟...... کہیں پناہ نہ تھی، بھاگ کر کہاں جاتا؟......... اس بدنصیب کو اب اگر کسی خیال سے تسکین ہوتی تھی تو اس سے کہ یہ سب میرے پچھلے جنم کا بھوگ ہے۔''
>
> (ص ۲۴۰)

مہاجن کا استحصال:

گاؤں کی زندگی میں تیسری اہم شخصیت عموماً ساہوکار کی ہوتی ہے اور بعض اوقات یہ سب پر سبقت لے جاتا ہے۔ ایسا اسی صورت میں ممکن ہوتا ہے جب زمیندار یا پنڈت نے اپنی حاجت روائی اس کے خزانے سے کی ہو۔ اس صورت میں وہ پسِ پردہ دونوں مکھیوں پر اثر انداز ہو پاتا ورنہ عام لوگوں کا مختلف صورتوں سے خون چوستا رہتا اور اپنی تجوریوں کو مالِ مفت سے بھرتا رہتا ہے۔ افسانہ ''انصاف کی پولیس'' میں پریم چند نے ایک ایسے مہاجن کا خاکہ پیش کیا ہے جو اس پیشے کو اپنا کر محض چند سکوں سے لاکھوں کا آسامی بن جاتا ہے، اور سماج میں سیٹھ، ساہوکار یا مہاجن کہلاتا ہے۔ مہاجن زندگی کے ہر فعل کو نفع ونقصان کی کسوٹی پر پرکھتا ہے۔ حد یہ ہے کہ دان پُن اور مذہبی امور میں بھی اس کی سرشت میں لالچ کا دخل ہوتا ہے اور وہ اپنے منافع کو پیشِ نظر رکھتا ہے۔ اقتصادی حقیقت، انسانی زندگی اور شخصیت کی کس طرح تشکیل کرتی ہے، یہ افسانہ اس کی ایک اچھی مثال ہے:

> ''جب سے گھی کے کاروبار میں نفع کثیر ہونے لگا تھا۔ ایک دھرم شالہ بنوانے کی فکر میں تھے۔ انھوں نے خوب حساب کر کے دیکھ لیا تھا۔ اس کارِ

خیر میں ان کی جیب سے ایک کوڑی بھی خرچ نہ ہوگی۔ زمین ایک بیوہ کی تھی۔ معمار سب ان کے اسامی تھے۔ اینٹ والا بھی ان سے کئی سال پہلے قرض لے گیا تھا۔ صرف سیمنٹ اور چونے والے بیوپاری کے پھنسنے کا انتظار تھا۔ وہ دس بیس ہزار کی دستاویز لکھوالے، بس دھرم شالہ تیار ہے۔''

(''سوا سیر گیہوں''، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۲۴۰)

پریم چند کا یہ افسانہ اشتراکی نقطۂ نظر پر مبنی ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار سیٹھ نانک چند محض ایک لوٹا ڈور لے کر گاؤں میں آیا تھا اور اپنی بے ایمانی اور سود خوری کے کاروبار سے غریب، ضرورت مند اور بے بس انسانوں کا استحصال کر کے سیٹھ نانک چند بن گیا تھا۔ وہ پانچ ہزار روپیہ سالانہ ٹیکس انگریزی سرکار کو ادا کرتا تھا اور آفیسران کو مفت مال سپلائی کر کے اُن کی خدمت کرتا رہتا تھا۔ بلکہ اپنی ساکھ بنائے رکھتا تھا تاکہ غریبوں کا اور بہتر طریقے سے استحصال ممکن ہو سکے۔ یہی سیٹھ نام و نمود اور علاقہ میں اپنی مذہب پرستی کا مظاہرہ کرنے کے لیے سود کی رقوم سے مندر بنوانے کی تدبیر کر رہا تھا کہ اسی درمیان اسے انصاف کی پولیس کی جانب سے خطوط ملنے لگتے ہیں کہ وہ پچیس ہزار روپیہ دے ورنہ ڈاکہ ڈالا جائے گا۔ پہلے تو نانک چند اس پر کوئی توجہ نہیں دیتا پھر سوچتا ہے کہ پولیس میں جاؤں گا تو ان کو بھی پوجنا پڑے گا اور مطلب حل نہ ہوگا۔ اِس اعتبار سے وہ خود اس سے بچاؤ کی ترکیبیں سوچتا رہتا۔ ایک دن پولیس کے سپاہی اُس کے گھر پہنچ کر بتاتے ہیں کہ داروغہ جی نے سیٹھ کی حفاظت کے لیے انھیں بھیجا ہے۔ سیٹھ کو مزید یقین دلانے کے لیے اُسے اِس قدر سمجھاتے ہیں کہ وہ اپنا سارا مال پولیس کی موٹر گاڑی میں رکھ کر تھانے میں جمع کرنے پر رضامند ہو جاتا ہے۔ سیٹھ جی کا مال اور سیٹھ جی کو لے کر جب پولیس والے گاڑی سے چلتے ہیں تو ہیڈ کانسٹبل سیٹھ جی سے سوالات کر کے ساری روداد معلوم کر لیتا ہے اور انھیں ایک جگہ گاڑی سے اُتار کر بتاتا ہے کہ وہ انصاف کی پولیس والے ہیں اور سیٹھ جی کو مشورہ دیتا ہے کہ اپنا کاروبار نئے سرے سے شروع کریں۔ جب اُن کے پاس مال جمع ہو جائے گا تو پھر ہم لوگ آئیں گے۔ گاڑی چلی جاتی ہے سیٹھ جی ہانپتے کانپتے چیختے رہ جاتے ہیں۔ اس افسانہ میں پریم

چند نے ہندوستانی ساہوکاروں کے استحصال کی بھرپور عکاسی کی ہے اور معاشرے میں نہ صرف ان کے دباؤ کا بیان کیا ہے بلکہ اس کا علاج بھی انھوں نے جیسا کرنا ویسا بھرنا سے نکالا ہے۔ آج بھی یہی جابرانہ نظام قائم ہے۔ غریبوں اور بے بسوں کا استحصال ہو رہا ہے لیکن انصاف اور مساوات کہیں بھی نظر نہیں آ رہا ہے۔

ہریجنوں کی حالتِ زار:

ہریجنوں کی زندگی کے تلخ حقائق بھی پریم چند نے بڑے موثر انداز میں پیش کیے ہیں۔ سیکڑوں برس کے سماجی اور اقتصادی ارتقا کے نتیجے میں ہندوستان میں جو طبقاتی نظام وجود میں آیا ہے اُس نے یہ انتہائی مظلوم اور ستم رسیدہ طبقہ پیدا کیا، جسے اچھوت کہا گیا۔ اچھوتوں کا تعلق برہما کے جسم سے قطعاً نہ تھا اس لیے یہ ذات برادری باہر اور مرتبہ کے اعتبار سے شودروں سے کم تر تھے۔ موہن داس کرم چند گاندھی نے ان کو ہریجن کے نام سے نوازا۔ ڈاکٹر بھیم راؤ امبیڈکر نے مسیحائی کی اور پریم چند نے ان کے روح فرسا معاشرتی اور نظریاتی استحصال کی کامیاب تصویر کشی کی ہے۔ پریم چند کا افسانہ ''دودھ کی قیمت'' اس موضوع کے اعتبار سے قابلِ توجہ ہے اور ان کے اچھے افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ گاؤں کے زمیندار ٹھاکر مہیش ناتھ کے یہاں لڑکا پیدا ہوا تو اس کی پرورش کی تمام ذمہ داری گوڈر کی بیوی بھونگی کے سپرد کی گئی۔ بھونگی نے اپنے لڑکے منگل کو دودھ پلانے کے بجائے ٹھاکر کے لڑکے سریش کو دودھ پلایا لیکن ایک سال کے بعد ہی بھنگن کا دودھ چھڑا دیا گیا کہ کہیں بچے کا دھرم بھرسٹ نہ ہو جائے۔ گودڑ اسی سال پلیگ سے اور پانچ سال بعد بھونگی نالی صاف کرتے ہوئے سانپ کے کاٹنے سے فوت ہو گئے۔ یتیم منگل اپنے کتے ٹامی کے ساتھ زمیندار کے یہاں پرورش پاتا رہا کیوں کہ:

> ''گھر میں اتنی جھوٹن بچتی تھی کہ ایسے ایسے دس پانچ بچے پل سکتے تھے۔ مکان کے سامنے ایک نیم کا پیڑ تھا اس کے نیچے منگل کا ڈیرہ تھا۔ ایک پھٹا سا ٹاٹ کا ٹکڑا دو مٹی کے سکورے اور ایک دھوتی جو سریش بابو کی اترن تھی، جاڑا گرمی برسات ہر ایک موسم میں وہ جگہ ایک سی آرام دہ تھی۔''
>
> (دودھ کی قیمت، پریم چند کے مختصر افسانے، ص۱۰۲)

لیکن ایک دن وہ ''اس آرام دہ جگہ سے بھی ذلت کے ساتھ نکال دیا گیا تو ''ٹامی'' نے اس سے کہا:

''اس طرح کی ذلتیں تو زندگی بھر سہنی ہیں۔ یوں ہمت ہارو گے تو کیسے کام چلے گا۔ مجھے دیکھو نا، جب کسی نے ڈنڈا مارا تو چلّا اٹھا۔ پھر تھوڑی دیر بعد دم ہلاتا ہوا اس کے پاس جا پہنچا۔ ہم دونوں اسی لیے بنے ہیں بھائی۔''

(دودھ کی قیمت، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۰۶)

بالآخر پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے وہ پھر اسی جگہ پہنچ گئے اور ضمیر کو کچلتے ہوئے ''لات کی ماری ہوئی روٹیاں'' کھانے لگے۔ پتّل چاٹنے کے بعد اس نے ٹامی سے کہا کہ:

''سریش کو اماں نے ہی پالا ہے۔ لوگ کہتے ہیں دودھ کی قیمت کوئی نہیں چکا سکتا۔ اور مجھے دودھ کا یہ دام مل رہا ہے۔''

(دودھ کی قیمت، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۰۸)

پریم چند نے اس جگہ منگل کے سہارے ہریجن کی سماجی حیثیت کی وضاحت کی ہے۔ جس نے افسانے کے ماحول کو اس کی فضا سے ہم آہنگ کر کے موضوع کو مزید پُر اثر بنا دیا ہے، اور ایک ایسا طنزیہ لہجہ اختیار کر لیا ہے جس نے سماجی جبر کے خلاف باغیانہ تیور اختیار کر لیے ہیں۔

عہد قدیم سے ہندوستانی سماج میں ہریجنوں کی حالت بڑی قابلِ رحم رہی ہے۔ ان کے ساتھ اعلیٰ ذات کے لوگ انتہائی شرمناک سلوک کرتے تھے۔ وہ نجس محض خیال کیے جاتے تھے۔ ان کا چھوا کھانا پینا پاپ سمجھا جاتا تھا۔ ان کو کھانے کے لیے بچا ہوا یا جھوٹن دیا جاتا تھا۔ گاؤں کی اصل آبادیوں سے دور، الگ ان کی بستیاں ہوتی تھیں۔ جہاں وہ اپنے باڑوں میں جانوروں کی طرح رہنے کے لیے مجبور کر دیے گئے تھے۔ ان کا علیحدہ کنواں ہوتا تھا جہاں سے وہ پانی حاصل کرتے تھے۔ ان کے مقابلے میں، جانوروں کی اہمیت اور ان کے تقدس کا اظہار اس موقع پر غیر مناسب ہے مگر یہ لوگ جانوروں سے بھی بدتر خیال کیے جاتے تھے۔ انسانی حقوق سے محروم ہریجنوں کی جانوں کی بھی کوئی قدر و قیمت نہ تھی۔ وہ نہ تو تعلیم حاصل کر سکتے نہ مذہبی کتابوں کو چھو سکتے، نہ مندروں میں جا سکتے اور نہ ہی دیگر انسانوں کے ساتھ اٹھ بیٹھ سکتے تھے۔ ان کی اپنی نہ کوئی

زمین ہوتی کہ کھیتی کرتے، نہ کوئی ایسی جگہ جہاں ذاتی رہائش بنا سکتے۔ تمام دن گھر کے سارے افراد سے بے گار لی جاتی اور محنت کا کوئی خاص صلہ انھیں نہیں دیا جاتا تھا۔ اُن کی عورتوں سے بھی خدمت لی جاتی اور پوری طرح اُن کا بھی استحصال کیا جاتا تھا۔ ذات پات کی تفریق اور انسانوں سے غیر انسانی سلوک پریم چند کیوں کر برداشت کر پاتے۔ انھوں نے اس اہم مسئلہ کے جانب خصوصی توجہ دی۔ وہ افسانہ ''صرف ایک آواز'' میں ٹھاکر درشن سنگھ کی زبانی کہتے ہیں:

> ''جن لوگوں کے سایہ سے ہم پرہیز کرتے آئے ہیں، جنھیں ہم نے حیوانوں سے بھی ذلیل سمجھ رکھا ہے ان سے گلے ملنے میں ہم کو ایثار، ہمت اور بے نفسی سے کام لینا پڑے گا۔ اسی ایثار سے جو کرشن میں تھا، اس ایثار سے جو رام میں تھا۔ ہم مضبوط دل سے عہد کریں کہ آج سے ہم اچھوتوں کے ساتھ برادرانہ سلوک کریں گے۔ ان کی تقریبوں میں شریک ہوں گے اور اپنی تقریبوں میں انھیں بلائیں گے۔''

(صرف ایک آواز، مجموعہ پریم پچیسی، ص ۲۴۷-۲۴۸)

پریم چند کا لافانی افسانہ ''کفن'' اس موضوع کے اعتبار سے بے حد اہم ہے۔ افسانہ کا مرکزی خیال وہ استحصال ہے جو طبقہ وارانہ نظام کے تحت ہریجنوں کے ساتھ روا رکھا گیا اور جس کے نتیجے میں گھیسو اور مادھو جیسے لوگ وجود میں آئے۔ اِن دونوں کرداروں کی نفسیات عام لوگوں سے قطعی مختلف اور افعال واعمال اتنے غیر متوازن ہیں کہ ان کی سچائی مشکوک معلوم ہوتی ہے۔

خواتین کی سماجی حالت:

ہندوستانی سماج میں عورت کے تعلق سے متعدد مسائل ایسے تھے جو پورے سماج کو گھن کی طرح کھائے جا رہے تھے اور معاشرے میں بے شمار تلخیاں پیدا کر رہے تھے۔ سب سے خستہ اور قابلِ رحم حالت ہندو بیواؤں کی تھی جن کے ساتھ داسیوں کا سا سلوک کیا جاتا تھا۔ بیوہ ہوتے ہی ان کے بال کٹوا دیے جاتے تھے۔ معقول غذا، عمدہ لباس، خوشبو اور زیور سے محروم کر دیا جاتا تھا۔ دوسری شادی کا تصور تو دُور کی بات انھیں بقیہ عمر اچھے بستر پر سونا بھی نصیب نہ ہوتا تھا۔ توہم پرستی کی بنا پر ان کو منحوس خیال کیا جاتا تھا۔ خوشی کے موقعوں پر ان کا دیکھ لیا جانا یا ان سے ملنا بدشگونی

کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ یہ کیفیت صرف بیواؤں کی نہ تھی، بلکہ بعض اوقات سہاگنوں کی بھی زندگی اجیرن بن جاتی تھی۔افسانہ ''ابھاگن'' میں پریم چند نے ایک ایسی بدنصیب سہاگن کے کردار کو پیش کیا ہے جو میلے کے ہنگامے میں کھو جاتی ہے اور جب گھر واپس آتی ہے تو اس کی عفت کو داغ دار سمجھا جاتا ہے۔شوہر اس کو اپنی زوجیت سے علیحدہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

''میں تمھاری پرورش کا بار اٹھانے کو تیار ہوں۔ جب تک زندہ رہوں گا تمھیں نان نفقہ کی تکلیف نہ ہونے دوں گا پر اب تم میری بیوی نہیں ہو سکتیں۔''

(مجموعہ پریم چالیسی، حصہ دوم، ص ۱۹۴)

مرجادا اپنی پاکیزگی کی قسمیں کھاتی ہے لیکن پُرشرام کچھ بھی تسلیم کرنے کو رضامند نہیں ہوتا ہے۔اس کا بس ایک ہی جواب ہے:

''تمہارا کسی غیر مرد کے ساتھ ایک لمحہ بھی تخلیہ میں رہنا تمہاری عصمت میں داغ لگانے کو کافی ہے.....مرجادا دو تین منٹ تک سکتہ کے عالم میں کھڑی رہی جیسے اسے شبہ ہو رہا ہو کہ یہ وہی گھر ہے! یہ وہی میرا شوہر ہے! یہ وہی میرا لڑکا ہے یا کوئی خواب ہے.....دفعتاً اس نے آپ ہی آپ کہا، تو جانے دو.....بچے کو بھی نہ دیکھوں گی۔ سمجھ لوں گی کہ میں بیوہ بھی ہوں اور بانجھ بھی۔'' (ص ۱۹۴-۱۹۵)

پریم چند نے بہت ہی منظم طریقے سے عورتوں کے مسائل کا تذکرہ کر کے سماجی شعور کو جھنجھوڑنا شروع کیا اور معاشرے میں ان کے لیے مساوی حقوق کے طلب گار ہوئے۔بقول صالحہ عابد حسین ان کی تعمیر کردہ دنیا میں عورت ہر رنگ میں جلوہ گر نظر آتی ہے:

''ان عورتوں میں رانیاں ہیں، راجپوتانیاں ہیں، کہارنیاں، مامائیں، اتائیں، محنت کش طبقے کی مزدور عورتیں، کسان زادیاں، شہر کی اعلیٰ تعلیم یافتہ عورتیں جن میں فیشن پرست تتلیاں بھی اور شوقین مزاج بیویاں بھی، علم و عقل کی پتلیاں بھی اور اپنی لاج بیچنے والی طوائفیں بھی، لیکن ان میں

کوئی بھی مٹی کا مادھو، کاٹھ کی پتلی، چینی کی گڑیا، بے حس بے جان پیکر نہیں، نہ سب خوبیوں کا مرقع ہیں نہ برائیوں کی پوٹ، آپ ہر چہرے پر زندگی کی کشمکش کی پرچھائیاں دیکھ سکتے ہیں اور ہر سینے میں عورت کے دل کی دھڑکن سنی جا سکتی ہے۔ ہر آنکھ میں عورت کی روح جھانکتی نظر آتی ہے۔''

(پریم چند کے ہاں عورت کا تصور (فن اور فنکار) ص ۷۹۔)

پریم چند پہلے ادیب ہیں جنھوں نے عورت کو میرا اور ساوتری کے ساتھ ساتھ درگا اور کالی کے روپ میں بھی پیش کرنے کی جسارت کی ہے۔ شخصیت کے سیاہ وسفید پہلوؤں کی آمیزش کی بنا پر ان کے افسانوں میں مجموعی طور سے عورت کا کردار بلند اور پُر وقار ہو گیا ہے جو حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کے لیے کمر بستہ رہتی ہے۔ پریم چند افسانہ ''بازیافت'' میں لکھتے ہیں کہ:

''عورت محض کھانا پکانے، بچے جننے، شوہر کی خدمت کرنے اور ایکادشی کا برت رکھنے کے لیے نہیں ہے۔ اس کی زندگی کا مقصد اس سے بہت اعلیٰ ہے۔ وہ انسان کی تمام مجلسی، ذہنی، عملی ترقیوں میں برابر کا حصہ لینے کی مستحق ہے۔'' (بازیافت، تہذیب نسواں، ۲۰/ اپریل ۱۹۱۸ء، ص ۲۵۱)

افسانہ ''کسم'' بھی ان ہی خیالات ونظریات کی تائید کرتا ہے:

''مرد...... سمجھتا ہے کہ شادی نے ایک عورت کو غلام بنا دیا ہے۔ وہ اس کے ساتھ جتنا چاہے ظلم کرے کوئی اس سے باز پرس نہیں کر سکتا۔ اگر اسے خوف ہوتا کہ عورت بھی اس کی اینٹ کا جواب پتھر سے نہیں اینٹ سے بھی نہیں، محض تھپڑ سے دے سکتی ہے، تو اسے کبھی اس بدمزاجی کی جرأت نہ ہوتی۔'' (کسم، عصمت، سالگرہ نمبر ۱۹۳۲ء، ص ۱۳۴-۱۳۵)

افسانہ ''بدنصیب ماں'' میں پریم چند نے عورت کی بے کسی، بے بسی، مجبوری اور لاچاری کو موضوع بنا کر اس حقیقت کو عریاں کیا ہے کہ ہندو سماج میں بیوہ کا حق شوہر کی جائیداد سے محض گذارہ لینے کا ہوتا ہے، وہ بھی جب دوسروں کا لطف کرم شامل ہو۔ شوہر کے مرنے کے بعد

چاروں بیٹوں کا سلوک اپنی ماں کی جانب سے پھر جاتا ہے اور وہ ہر چیز پر قابض ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ افسانہ نگار کے دعوے کے مطابق ان کو اس فعل کا حق پہنچتا ہے:

''قانون یہی ہے کہ باپ کے مرنے کے بعد ساری جائیداد بیٹوں کی ہو جاتی ہے۔ ماں کا حق صرف گذارہ لینے کا ہے۔''

(بدنصیب ماں، مجموعہ واردات، ص ۵۰)

نہ صرف یہ کہ ان کا سلوک ماں کے ساتھ خراب ہے بلکہ وہ اخراجات سے بچنے کے لیے اپنی کم سن بہن کُمدؔ کی شادی ایک معمر آدمی سے کر دیتے ہیں۔ ماں اس حد تک مجبور ہے کہ خاموش تماشائی بنی رہتی ہے اور کُمدؔ کے لیے دیگر کنواری لڑکیوں کی طرح معیارِ شرافت یہی ہے کہ وہ اپنی شادی کے بارے میں بھی کسی طرح کی رائے نہ دے کر خاموش رہے۔ اس طرح ایک معصوم اور کمزور لڑکی اپنے بھائیوں کے حرص کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے:

''چاروں بھائی بے حد خوش تھے۔ گویا ان کے پہلو سے کانٹا نکل گیا ہو۔''

(بدنصیب ماں، مجموعہ واردات، ص ۵۳)

ذہنی اور جنسی مسائل:

ترقی پسند تحریک سے قبل اس موضوع پر لکھنا اور وہ بھی پریم چند جیسے فنکار کے لیے، ایک مشکل امر تھا، لیکن انھوں نے اس موضوع کو بھی خوبی سے نبھایا ہے۔ افسانہ ''مالکن'' میں پریم چند نے ہندوستانی دیہات کے ایک ایسے خاندان کی زندگی کا بڑا خوبصورت منظر پیش کیا ہے، جہاں ایک جوان عورت ''رام پیاری'' بیوہ ہو جاتی ہے تب اس کا سسر اس کو ڈھارس دیتا ہے اور اسے گھر کے بھنڈار کی چابی سپرد کر کے، اپنے مرحوم بیٹے کی جگہ ہل بیل سنبھال لیتا ہے۔ رام پیاری کی چھوٹی بہن رام دلاری اس کے دیور کو بیاہی ہے۔ پیاری مالکن ہونے کے احساس میں گم ہو کر خاندان کے اخراجات چلانے میں منہمک ہو جاتی ہے اور اس میں خود کو اس قدر غرق کر لیتی ہے کہ اس پر طعنے تشنے کا بھی کوئی اثر نہیں ہوتا ہے:

''گھر کے سبھی آدمی اپنے اپنے موقع پر پیاری کو دو چار سخت وسست سنا جاتے تھے اور وہ غریب سب کی دھونس ہنس کر برداشت کر لیتی تھی۔

مالکن کا تو یہ فرض ہے کہ سب کی دھونس برداشت کرے اور کرے وہی جس میں گھر کی بھلائی ہو۔ مالکانہ احساس ان حملوں سے اور بھی قوی ہو جاتا تھا۔ وہ گھر کی منتظمہ ہے۔ سبھی اپنی اپنی تکلیف اسی کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ جو کچھ وہ کرتی ہے وہی ہوتا ہے اس کے اطمینان کے لیے اتنا کافی تھا۔"

اور پھر اسی احساس ذمہ داری اور گھر کی عزت بچانے کی بنا پر اس کے اپنے زیورات ایک ایک کر کے گروی ہو جاتے ہیں۔ مہربان سسر سمجھاتا ہے لیکن وہ ان سنی کر دیتی ہے اور سسر، چھوٹی بہن دلاری، دیور متھرا اور اس کے بچوں کی خاطر سب الجھنیں برداشت کرتی ہے۔ انھیں سکھ پہنچانے اور فکروں سے بے نیاز رکھنے میں اپنی جوانی کھو دیتی ہے:

"تیس برس کی عمر میں اس کے بال سفید ہو گئے۔ کمر جھک گئی۔ آنکھوں کی روشنی کم ہو گئی مگر وہ خوش تھی۔ مالک ہونے کا احساس ان تمام زخموں پر مرہم کا کام کرتا تھا۔"

سسر کا انتقال ہو جاتا ہے، دیور کو زیادہ سمجھ بوجھ نہیں۔ حالات بگڑنے لگتے ہیں تو متھرا اپنی بھاوج سے گاؤں چھوڑ کر روزگار کی تلاش میں کہیں اور جانے کو کہتا ہے۔ پیاری تو ایسا نہیں چاہتی مگر بے بس ہے۔ دکھی ہو کر بھی وہ گھر کو سنوارنے میں لگی رہتی ہے۔ پریم چند نے اس افسانے میں ایک بیوہ کے ساتھ اس کے سسر کے مشفقانہ برتاؤ کو پیش کر کے عام روایت سے بالکل الگ راستہ اختیار کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ایک غمزدہ بیوہ کو مالکن کے روپ میں گھر کی بڑی بن کر اپنے مرحوم شوہر کی یادوں کو خاندان کی بہتری کے لیے وقف کرنے کے عمل سے اس کی زندگی سدھر سکتی ہے اسی لیے وہ ایک آدرش بیوہ کے روپ میں سامنے آتی ہے جس کو بجائے نفرت کے محبت کے ماحول نے جنم دیا ہے۔

افسانہ "نئی بیوی" معاشرے میں دولت مند طبقہ کی سماجی رضامندی سے عیاشی کا ایک سفر نامہ ہے جس میں کسی طرح سیٹھ جی اپنی بیوی کے انتقال کے بعد دولت کے بل بوتے پر ایک کمسن لڑکی سے شادی رچا لیتے ہیں جب کہ ان کے اور لڑکی کے درمیان نہ صرف جسمانی رشتوں میں

فاصلہ ہے بلکہ ذہنی طور پر بھی اختلاف ہے۔اس عہد کی اس بھیانک تصویر پیش کر کے پریم چند ان رواجوں اور روایتوں کا آپریشن کرتے ہیں جن سے معاشرے میں بدکرداری اور گندگی پیدا ہوتی ہے جس کی بنا پر بہت سے ذہنی اور جنسی مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔لالہ ڈنگامل دولت کمانے اور مجرے سننے کی چاہ میں اپنی وفا شعار بیوی لیلا کی جانب سے اس درجہ لاپرواہی برتتا ہے کہ وہ گھٹ گھٹ کر مر جاتی ہے لیکن دوسری کمسن لڑکی سے شادی کے بعد وہ کس قدر دلچسپی اور اپنائیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔اس کی یہ تصویر اُن بے میل رشتوں کے قدرتی انجام کی جانب ڈھکیل دیتی ہے۔ دراصل 'نئی بیوی' کا مقصد اس نام نہاد سماج کے گھناونے رُخوں سے پردہ اٹھانا ہے جسے بڑی خوبصورتی سے روایتوں اور رواجوں کے پردے میں نہاں رکھا جاتا ہے۔

مذکورہ دونوں افسانے محض اس وجہ سے اہم نہیں ہیں کہ ان میں عورت کی ازدواجی زندگی کو موضوع بناتے ہوئے نام نہاد سماج کے گھناونے رُخوں سے پردہ اٹھایا گیا ہے یا معاشرے کے سامنے ایک آدرش بیوہ کا روپ پیش کیا گیا ہے بلکہ یہ افسانے اس لیے بھی اہمیت کے حامل ہیں کہ پریم چند نے عورت کے جنسی مسائل کو سامنے رکھتے ہوئے اس کی فطری خواہشوں کو اجاگر کیا ہے۔ یہ تحریک انھیں شاید افسانوی مجموعہ ''انگارے'' سے ملی تھی۔جس نے فنکار کو بے باکانہ اور آزادانہ تخلیقی اظہار کی ترغیب دی۔لہٰذا پریم چند نے بندھے ٹکے اخلاقی اور معاشرتی قوانین سے اوپر اٹھ کر جنس (Sex) کے موضوع کو براہِ راست اپنایا۔'مالکن' اور ''نئی بیوی'' دونوں افسانوں میں پریم چند نے دو مختلف زاویوں سے 'جنس' کے معاملے کو پیش کیا ہے۔'مالکن' کی رام پیاری بیوہ ہونے کے بعد گھر کی ذمہ داریوں کا شدت سے احساس کرتی ہے اور سسر کے مشفقانہ رویہ کی بدولت خود کو گھر کی مالکن سمجھتی ہے۔عین جوانی کے عالم میں یہی تصور اس کی خواہشات کو کچل دیتا ہے جب کہ اس کی حقیقی بہن رام دلاری جو کہ اس سے صرف تین سال چھوٹی ہے، اپنے شوہر متھرا کے ساتھ بھرپور ازدواجی زندگی گزارتی ہے۔لیکن جب دلاری، متھرا اور اس کے بچے پیاری کو اکیلا چھوڑ کر چلے جاتے ہیں تو تنہائی کے ایام میں ملازم جوکھو اس کا سہارا بنتا ہے اور پھر اس کی اپنائیت، چھیڑ چھاڑ کی بدولت دبی ہوئی نسوانی خواہشات سرکشی کی جرأت کرتی ہیں۔اس کے برعکس 'نئی بیوی' کی آشا، رام پیاری کی طرح گھریلو لذتوں سے کبھی بھی آشنا نہیں ہو پاتی ہے بلکہ ہر پل اپنے آپ کو

گھٹن کے ماحول میں محسوس کرتی ہے اور پھر دھیرے دھیرے فطری طور پر وہ اپنے نوکر جنگل کے قریب ہو جاتی ہے، جس کا خود اسے بھی احساس نہیں ہو پاتا۔

''مالکن'' اور ''نئی بیوی'' عورت کی نفسیات کی گہرائیوں میں ڈوب کر لکھے گئے ہیں۔ ان افسانوں میں تھرڈ پرسن (نوکر) کی آمد عورت کی جنسی خواہشات کی نمائندگی کے طور پر ہوئی ہے۔ جوکھو اور جنگل دونوں کے کرداروں کے عمل سے یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایسے جذباتی اور جنسی لمحات کی ذمہ داری بھی سماجی عمل پر عاید ہوتی ہے۔ کیوں کہ بالآخر 'نئی بیوی' کی آشا اپنے عمر رسیدہ شوہر سے جنسی تشفی حاصل کرنے میں ناکام ہونے پر جنگل سے تعلقات استوار کر لیتی ہے تو 'مالکن' کی رام پیاری کو جوکھو سے ایک نئی لذت آمیز زندگی کی شروعات کا اشارہ ملتا ہے۔ بقول پروفیسر شکیل الرحمٰن:

> ''نئی بیوی اور مالکن میں جذباتی زندگی کم و بیش ایک ہی انداز سے پیش ہوئی ہے۔ دونوں افسانوں میں تیسرے آدمی کے کردار کے عمل سے باتیں کہہ دی گئی ہیں...... تیسری شخصیت سے انسانی نفسیات کی گرہیں کھلتی ہیں...... تیسری شخصیت سے ایک نئی لذت آمیز زندگی کی تخلیق کا اشارہ ملتا ہے۔'' (پریم چند کا فن، ص ۴۸-۴۹)

یہ اشارہ واضح طور پر دونوں افسانوں میں ہے خاص طور سے 'مالکن' میں اس وقت جب جوکھو شادی کے مسئلے پر گفتگو کرتا ہے اور رام پیاری اس میں گہری دلچسپی لیتی ہے:

> ''پیاری کے رخسار پر ہلکا سا رنگ آ گیا۔ بولی! اچھا اور کیا چاہتے ہو؟...... جوکھو اچھا تو سنو۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ تمہاری طرح ہو۔ ایسی ہی لجانے والی ہو۔ ایسی ہی بات چیت میں ہوشیار ہو۔ ایسا ہی اچھا کھانا پکاتی ہو۔ ایسی ہی کفایت شعار ہو۔ ایسی ہی ہنس مکھ ہو، بس ایسی صورت ملے گی تو بیاہ کروں گا نہیں تو اسی طرح پڑا رہوں گا! پیاری کا چہرہ شرم سے سرخ ہو گیا۔ پیچھے ہٹ کر بولی! تم بڑے دل لگی باج ہو۔''

اسی طرح افسانہ ''نئی بیوی'' کے آخری جملے سرگوشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور عورت

کے بنیادی رجحان پر اثر انداز ہوتے ہیں:

”.....بیوی کس کام کے لیے ہے؟“ ”آپ مالک ہیں نہیں تو بتلا دیتا بیوی کس کام کے لیے ہے“......نہ جانے کیسے آشا کے سر کا آنچل کھسک کر کندھے پر آ گیا تھا۔ اس نے جلدی سے آنچل سر پر کھینچ لیا اور یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی۔ 'لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے، تم ذرا آ جانا۔“

واوین میں لکھے گئے یہ آخری فقرے قاری کو حیرت و استعجاب میں ڈال کر ایک ایسے نقطۂ ارتکاز پر لے آتے ہیں جہاں معانی اور مفاہیم کے کئے در کھلے ہیں۔

طوائف کا مسئلہ:

عورت فطرتاً نرم و نازک، معصوم اور پاکیزہ ہوتی ہے۔ اُس کی رگ و پے میں ممتا و محبت کا جذبہ موجزن رہتا ہے۔ وہ بیک وقت ماں، باپ، بھائی بہن، محبوب، شوہر اور بچوں سبھی سے پیار کرتی ہے۔ سائے کی طرح ساتھ رہ کر اُن کی خدمت اور حفاظت کرتی ہے۔ ان کی خوشیوں پر اپنے سکھ چین کو نثار کرتی ہے۔ اسی لیے اس کی شخصیت بڑی محترم اور قابلِ ستائش ہے۔ وہ آفتاب کی ضیا پاش کرنوں، ماہتاب کی ٹھنڈی چھاؤں، اٹھکھیلیاں کرتی ہواؤں، برسات کی رم جھم پھواروں اور ہلچل مچاتی ہوئی ندیوں کی طرح ہے جس کا سلوک سب کے ساتھ مساوی ہوتا ہے۔ اُس کو ایسی زرخیز زمین سے تشبیہ دی جاتی ہے جو ہر زخم کو سینے پر جھیلتی ہوئی اپنی ضیافتوں سے سبھی کو شکم سیر کراتی ہے۔ شرافت، ایثار اور قربانی کا مجموعہ ہونے کے باوجود اسے دنیوی دستور میں کمزور، ناقص العقل، فتنہ و فساد کی جڑ، دو دھاری تلوار اور زہریلی ناگن جیسے ان گنت خطابوں سے بھی نوازا گیا ہے۔ اُسے دینی اور دنیاوی ترقی کی راہ کا سب سے بڑا پتھر سمجھا گیا ہے۔ حالانکہ اسی عورت نے اپنی کوکھ سے ایسی نادر ہستیوں کو جنم دیا جنھوں نے دنیا کو امن اور انسانیت کا پیغام دیا مگر اس ابھاگن کا مقدر مرد کی محکومیت نے تنگ و تاریک کر دیا۔ اُسے دان اور خیرات کی چیز سمجھا گیا، ستی اور جوہر کے جالوں میں پھانس کر زندہ جلایا گیا، پاکیزگی کی ضمانت کے لیے دہکتے ہوئے شعلوں سے گذارا گیا مگر اس نے صبر و قناعت کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑا۔ اردھانگنی بن کر شوہر کو

ناخدا تصور کرنے والی عورت، ہر طرح کے برتاؤ کو برداشت کرتے ہوئے سہاگ کی سلامتی اور درازیٔ عمر کی دعائیں مانگتی رہی۔ لیکن زمانے نے اس کو مشکوک نظروں سے دیکھا۔ محافظوں نے شوہر کی نظر پھرتے یا بیوہ ہوتے ہی اسے گدھ کی طرح نوچنا شروع کر دیا۔ اس طرح حالات کی ستم ظریفی نے اسے عصمت فروش بناتے ہوئے بازارِ حسن میں بیٹھنے پر مجبور کیا۔ اُس کے دیار کو ناپاک کوچہ تصور کیا گیا اور خود اُسے ڈائن، بدقماش، بیسوا، رنڈی، طوائف جیسے الفاظ سے مخاطب کیا گیا۔ حالانکہ یہ گھناونا علاقہ عورت کی آخری پناہ گاہ ہے جہاں وہ طوعاً و کرہاً داخل ہوتی ہے اور پھر اس دلدل میں دھنستی ہی چلی جاتی ہے۔ صدیوں سے بنائی ہوئی زنانِ بازاری کے وجود کو فروغ دینے میں ہندوستان کی چند فرسودہ روایتیں بھی معاون رہی ہیں۔ مدن موہن سکسینہ شاستروں کے توسط سے اس تاریک پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کام سوتروں میں پرانے زمانے کی بیسواؤں کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے مطابق سوناروں اور شلپ کاروں کی عورتوں کے ساتھ غیر مرد جماع کر سکتا تھا۔ سوتوں سے کم درجہ پانے والی، جوان اور بیوہ جو خوبصورت تھیں لیکن جس کا شوہر پردیس میں رہتا تھا یا جس کا شوہر بدصورت ہوتا تھا یا بیمار رہتا تھا، اس کے ساتھ غیر مرد جماع کر سکتا تھا۔ پدم پران سے پتہ چلتا ہے کہ خوبصورت لڑکیوں کو خرید کر مندر کو دان کیا جاتا تھا جہاں پجاری اس کے ساتھ ہم بستری بھی کرتے تھے۔''
>
> (ساماجک وِگھٹن، مدن موہن سکسینہ، ص ۳۷۸ (ہندوستانی بک ہاؤس، کانپور، ۱۹۷۳ء)

عورت کی اپنی لاچاری و مجبوری، ہوس کاروں کی نفسانی ترغیب اور سماجی جبر اُسے طوائف کا پیشہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ کبھی کبھار وہ آوارہ مزاجی اور جنسی تلذذ کا شکار ہو کر خود ویشیا بن جاتی ہے۔ بہر حال پریم چند نے اس کی ذات کے کرب کی شدت کو محسوس کرتے ہوئے اسباب و علل تلاش کیے ہیں اور مثبت انداز سے ان موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ انھوں نے متعدد افسانوں میں عورت کے سماجی مرتبہ کی وکالت کی ہے اور اسے معاشرہ میں باعزت طریقہ سے واپس لانے

کے لیے راہیں ہموار کی ہیں۔ پریم چند اپنے اس مطمح نظر کا محاسبہ ''مزارِ الفت'' کے کنور صاحب کی شکل میں کرتے ہیں جو طوائف زادی سلوچنا کو غلاظت کے ماحول سے نکال کر خوشگوار فضاؤں میں پروان چڑھانا چاہتا ہے۔ جہاں وہ آزادی کی سانس لے سکے:

> ''ان کی دلی آرزو تھی کہ اس کی شادی کسی ممتاز اور شریف خاندان میں ہو۔ وہ اس کی پیشانی سے وہ داغ دھو دینا چاہتے تھے جو گویا تقدیر نے اپنے بے رحم ہاتھوں سے لگا دیا تھا۔ دولت تو اس داغ کو نہ دھو سکی شاید تعلیم دھوڈالے۔'' (پریم چالیسی، حصہ دوم، ص ۱۶۳)

''حسن و شباب''، ''خودی''، ''ابھاگن''، ''گھاس والی''، ''ویشیا'' وغیرہ افسانے مندرجہ بالا جذبات پر مشتمل ہیں جن میں پریم چند نے عورتوں کی زندگی کا ہمدردانہ تجزیہ کیا ہے۔ اُن کی یہ شعوری کوشش طبقہ نسواں کو ذلت اور رسوائی کے غار سے نکالنے کی تھی جس کے لیے انھوں نے اکثر واعظ بن کر لوگوں کو متنبہ کیا کہ وہ اس مسئلہ میں نفرت و حقارت کے رویے سے گریز کریں ساتھ ہی ساتھ خواتین کے دلوں میں گھر گرہستی سے اُنسیت کی امنگ بھی بیدار کی ہے۔

مشترک خاندان کا معاملہ:

پریم چند نے مشترک کنبہ میں آنکھ کھولی جہاں گذر بسر کا وسیلہ باپ کی تنخواہ کے علاوہ کھیتی باڑی تھا۔ پریم چند کی ذہنی و جسمانی ساخت پرداخت والدین کے علاوہ چچا، بڑے باپ، دادا اور دادی کی نگرانی میں ہوئی تھی۔ شادی کے بعد بھی وہ مشترک خاندان میں رہے جہاں سوتیلی ماں کے علاوہ سوتیلے نانا اور دو سوتیلے بھائی ساتھ رہتے تھے۔ اس لیے وہ اس کی خوبیوں اور خامیوں دونوں سے واقف تھے اور اس حقیقت کو بھی جانتے تھے کہ مذکورہ معاملہ کی سب سے بڑی ذمہ داری عورتوں کی انتظامی صلاحیتوں پر منحصر ہے۔ عورت چاہے تو اپنے نظم و نسق سے گھر کو جنت بنا سکتی ہے اور بدسلیقگی و پھوہڑ پن سے اس کو جہنم میں تبدیل کر سکتی ہے۔ وہ چھوٹی چھوٹی باتوں کو درگذر کر کے بغض و عناد کو ختم کرا سکتی ہے، خاندان کے منتشر ہوتے ہوئے شیرازہ کو یکجا کرا سکتی ہے اور اگر اپنی ہٹ دھرمی پر اُتر آئے تو خاندان کے دیگر افراد کی زندگیاں اجیرن بنا سکتی ہے، سکھ چین کو ملیا میٹ کر سکتی ہے۔

مشترکہ کنبہ کا نظام ہندوستانی ذہنوں میں اس طرح سرایت کر چکا ہے کہ اس سے بآسانی کنارہ کشی ممکن نہیں۔ یہ ابتدائی درس گاہ ہے جہاں رشتوں کا پاس و لحاظ، ادب و احترام، اخوت و محبت، ضبط و قناعت، صبر و تحمل کی تعلیم دی جاتی ہے۔ قربانی اور بھائی چارگی کا جذبہ بیدار کیا جاتا ہے۔ مل بانٹ کر گذر بسر کرنے کا سلیقہ سکھایا جاتا ہے لیکن یہ روایت اس وقت زیادہ صحت مند تھی جب کاشت کاری یا دربار سے وابستگی آمدنی کا خاص ذریعہ تھی۔ بدلے ہوئے حالات اور صنعتی انقلاب کے تحت مشترک خاندان کی روش بہت مناسب نہیں۔ کیوں کہ وہ قدریں ڈانواڈول ہو چکی ہیں جن کے کاندھوں پر یہ نظام ٹھہرا ہوا تھا۔ قدیم و جدید نظریات کی شکست و ریخت اور ذہنی کشمکش کی عکاسی پریم چند کے افسانوں میں بڑی خوبی سے ملتی ہے۔ افسانہ نگاری کے ابتدائی دور میں وہ مشترکہ خاندان کے اتحاد کے لیے فکر مند نظر آتے ہیں اور ''بڑے گھر کی بیٹی'' میں اس انتشار کی جانب متوجہ کرتے ہیں جب آئے دن کے گھریلو جھگڑوں سے اکتا کر سری کنٹھ اپنے باپ مادھو سنگھ سے کہتا ہے ''دادا اب میرا نباہ اس گھر میں نہ ہوگا۔'' تو زمیندار خوف سے لرز اٹھتا ہے اور بہو کو موردِ الزام گردانتا ہے:

''عورتیں اس طرح گھر کو تباہ کر دیتی ہیں۔ ان کا مزاج بہت بڑھانا اچھی بات نہیں۔'' (دیہات کے افسانے، ص ۸۶)

مادھو سنگھ مشترکہ گھرانے کے زبردست حامی تھے۔ وہ ہر پل اس نظریے کا دفاع کرتے ہیں:

''آج کل بہوؤں کو اپنے کنبے کے ساتھ مل جل کر رہنے میں جو وحشت ہوتی ہے اسے وہ ملک اور قوم کے لیے فالِ بد خیال کرتے تھے۔''۔ (ص ۸۷)

افسانہ ''بانگِ سحر'' میں بوڑھا شیخ وفاتی گھر کے بٹوارے کے پیشِ نظر چھوٹے بیٹے شیخ خیراتی کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

''بیٹا ایسی راہ چلو جس میں تمھیں بھی چار پیسے ملیں اور گرہستی کا بھی نباہ ہو۔ بھائیوں کے بھروسے کب تک رہو گے۔ بھاوجوں کا رخ دیکھ ہی

رہے ہو۔ آخر تمہارے بھی بیوی بچے ہیں ان کا بوجھ کیسے سنبھالو گے۔ کھیتی
میں جی نہ لگے کہو کوئی دوکان کھلوا دوں۔"

(مجموعہ دیہات کے افسانے، ص ۱۰۴)

اکائی کی افادیت کی ہمنوائی کے ساتھ پریم چند نے مشترکہ خاندان میں پیدا ہونے والے خلفشار اور بدنظمی کی صداقت کو بھی تسلیم کیا ہے اور ان سے نجات کی راہیں دکھلائی ہیں:

"اگر غم کھانے اور طرح دینے پر بھی کنبے کے ساتھ نباہ نہ ہو سکے تو آئے
دن کی تکرار سے زندگی تلخ کرنے کے بجائے یہی بہتر ہے کہ اپنی کھچڑی
الگ پکائی جائے۔" (بڑے گھر کی بیٹی، ص ۸۸)

"علیحدگی" کی ملیا اپنی ساس کے جابرانہ رویے سے تنگ آ کر شوہر سے کہتی ہے:

"میں لونڈی بن کر نہ رہوں گی۔ روپے پیسے کا مجھے کچھ حساب نہیں ملتا۔ نہ
جانے تم کیا لاتے ہو اور وہ (بیوہ ساس) کیا کرتی ہے۔ تم اپنی ماں اور
بھائی بہنوں کے لیے مرو میں کیوں مروں........ تم دنیا کو لے کر رہو میرا
سب کے ساتھ نباہ نہ ہوگا۔" (مجموعہ خاکِ پروانہ، ص ۱۶۱)

"بانگِ سحر" میں شیخ وفاتی گھر کو تار تار ہونے سے بچاتا ہے۔ خیراتی کو دوکان کھلواتا ہے۔ مگر وہ اس کو جلد ہی مٹا دیتا ہے تو بھائی بھاوج اس کی آوارگی اور لاابالی پن پر تلملا اٹھتے ہیں:

"غضب خدا کا ہمارے بچے اور ہم لنگوٹی کو ترسیں، گاڑھے کا ایک کرتا
بھی ملا ہوتا تو دل کو تسکین ہوتی اور ساری دوکان اسی شہدے کا کفن بن
گئی....... میں صبح سے شام تک بیل کی طرح پسینہ بہاؤں، مجھے نین سکھ کا
کرتا نہ میسر ہو اور یہ اپاہج دن بھر چارپائی توڑے........ اب ہم میں نہ
اتنا بوتا ہے اور نہ اتنی ہمت، ہم اپنی جھونپڑی الگ بنا لیں گے، ہاں جو کچھ
ہمارا ہو وہ ہم کو ملنا چاہیے.......... ہم چھاتی پھاڑ کر کمائیں اور دوسرے
ہاتھ بڑھا کر کھائیں، ایسی اندھیر نگری میں ہمارا گذر نہ ہوگا۔ ہم بھی اپنی

ہانڈی الگ چڑھائیں گے۔" (ص ۱۰۵-۱۰۷)

بے جوڑ شادی کا انجام:

پریم چند نابرابری کی شادیوں کے بھیانک نتائج سے بھی عوام الناس کو باخبر کرتے ہیں۔ اس طرح کی شادیوں کا اختتام عموماً عورت کی بے راہ روی، گھٹ گھٹ کر مرنا یا پھر خودکشی پر ہوتا ہے۔ لہٰذا پریم چند ایسے تباہ کن انجام سے سماج کو ہوشیار کرتے ہیں۔ "زادِراہ" کی سوشیلا اپنی نوعمر بیٹی ریوتی کے پیغام پر بے چین ہو اٹھتی ہے اور سیٹھ جھابرمل کے بارے میں کہتی ہے:

"یہ پچاس سال کا کھوسٹ اور اس کی یہ ہوس........یہ احمق سمجھتا ہے کہ لالچ میں آ کر اپنی پھول سی لڑکی اس کے گلے میں باندھ دوں.......نام کے لیے ساری جائداد کھوئی، زیور کھوئے، مکان کھویا، لیکن لڑکی کو کنویں میں نہیں ڈال سکتی۔"

(مجموعہ زادِراہ، ص ۱۸۹)

افسانہ 'نئی بیوی' بھی اسی موضوع سے متعلق ہے۔ ضعیف العمر لالہ ڈنگا مل پہلی بیوی کے مرنے کے بعد دوسری شادی نوجوان آشا سے کر لیتا ہے اور دواؤں کے سہارے آسودگی فراہم کرنے کا جتن کرتا ہے۔ اس کے باوجود اپنی ازدواجی زندگی میں ناکام رہتا ہے۔ آشا فطری تقاضوں سے مجبور ہو کر جگل سے تعلقات استوار کر لیتی ہے:

"آشا اپنے عمر رسیدہ شوہر سے جنسی تشفی حاصل کرنے میں ناکام ہو کر رشتوں اور اخلاق کے اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر اپنے نوکر جگل سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی جاتی ہے کہ لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے تم ذرا آ جانا۔"

(ماہنامہ افسانہ، لاہور، مئی ۱۹۳۳ء، ص ۱۱)

بیوہ کی شادی کی وکالت:

پریم چند بیوہ کی شادی کے زبردست مبلغ ہیں۔ وہ افسانہ "مجبوری" کے توسط سے حساس قاری کی توجہ اس جانب مبذول کراتے ہیں کہ کہیں بیوہ احساس کمتری کا شکار ہو کر کیلاشی کی طرح

''سنیاس'' اختیار نہ کرلے:

''بیوہ ہونا کسی بڑے گناہ کی سزا ہے یہ خیال اس کے دل میں راسخ ہونے لگا۔ میں نے پچھلے جنم میں کوئی بڑا گناہ کیا ہوگا۔ میری نجات اب تیاگ، بھگتی اور اُپاسنا سے ہی ہوگی۔'' (''مجبوری'' مجموعہ پریم چالیسی، حصہ دوم، ص۱۳۴)

پریم چند انسانی جبلت اور فطری تقاضوں کا علم رکھتے تھے۔ وہ جانتے تھے کہ کم سن یا جوان بیوہ کے لیے زندگی کے طویل سفر میں باعصمت رہ کر دن گذار لینا انتہائی دشوار ہے۔ نفسانی خواہش کسی لمحہ امتیاز وتفریق کو فراموش کرسکتی ہے۔ افسانہ ''مجبوری'' میں وہ ہردے ناتھ کی زبانی اسی خوف واندیشہ کا احساس دلاتے ہیں:

''کچھ لوگوں کی رائے ہے کہ بیواؤں سے استانیوں کا کام لینا چاہیے۔ منشا تو صرف یہی ہے کہ لڑکی کا دل کسی کام میں لگا رہے۔ کسی سہارے کے بغیر بھٹک جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔ جس گھر میں کوئی نہیں رہتا اس میں چمگادڑ بسیرا لیتے ہیں۔'' (مجموعہ پریم چالیسی، حصہ دوم، ص۱۳۶)

افسانہ 'مالکن' بھی اسی اہم مسئلہ کی نشاندہی کرتا ہے جہاں بیوہ رام پیاری فطری مجبوریوں کے تحت اپنے نوکر جوکھو کے قریب ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس طرح پریم چند صنف افسانہ کے ذریعہ نہ صرف عورتوں کی فلاح و بہبود کے جتن کرتے رہے بلکہ قوم کے ضمیر کو بیدار کرتے ہوئے نجات کی راہیں بھی دکھلاتے رہے۔ وہ ''علیحدگی'' میں بیوہ کی شادی کے خوشگوار پہلوؤں کو بڑے پُر لطف پیرائے میں پیش کرتے ہیں۔ دو بچوں کی ماں ملیا جب حالات سے تنگ آکر اپنے دیور سے شادی کرلیتی ہے تو اس کی ویران زندگی میں پھر سے بہار آجاتی ہے:

''بیوگی کے غم میں مرجھائی ہوئی ملیا کا زرد چہرہ کنول کی طرح سرخ ہوگیا، دس سال میں جو کچھ کھویا تھا وہ ایک لمحہ میں سود کے ساتھ مل گیا۔ وہی تازگی، وہی شگفتگی، وہی ملاحت اور وہی دلکشی۔''

(مجموعہ خاکِ پروانہ، ص۱۷۷)

دیگر معاشرتی خرابیاں:

مذکورہ مسائل کے علاوہ جہیز، کنیادان، تعلیم، یتیموں کے احوال اور عام زندگی کے تعلق سے معاشرے میں پھیلی ہوئی دیگر برائیوں و خامیوں کے بارے میں بھی پریم چند اپنی فلاحی تجاویز قاری کے سامنے پیش کرتے رہے ہیں۔ ان کی خواہش تھی کہ عوام الناس ان مسائل کے بھیانک نتائج سے واقف ہو کر اپنا دائرہ فکر و عمل تبدیل کر لیں۔ بقول سید احتشام حسین:

> ''پریم چند اپنے دور کے شعور کے ان پہلوؤں کے ترجمان ہیں جو غلامی پر آزادی کو، قدامت پرستی پر اصلاح کو، تنگ نظری پر بلند نگاہی کو، طبقاتی جبر اور ظلم پر انصاف اور مساوات کو، سامراج یا آمریت پر جمہوریت کو ترجیح دیتے تھے........ وہ ملک کی عوامی زندگی کو ابھارنے اور بہتر بنانے کے لیے جدو جہد کے ترجمان تھے۔''
>
> (پریم چند کی ترقی پسندی، تنقید اور عملی تنقید، ص ۱۷۱)

افسانہ ''شکوہ و شکایت'' میں وہ جہیز اور کنیا دان کے خلاف ہیروئن کی زبانی، بیانیہ انداز میں احتجاج کرتے ہیں:

> ''آپ کو یہ ضد تھی کہ جہیز کے نام کانی کوڑی بھی نہ دیں گے، چاہے لڑکی ساری عمر کنواری بیٹھی رہے...... کنیا دان کی رسم پر ہمیشہ سے اعتراض ہے۔ اسے آپ مہمل سمجھتے ہیں۔ لڑکی دان کی چیز نہیں۔ دان روپے پیسے کا ہوتا ہے، جانور بھی دان دیے جا سکتے ہیں لیکن لڑکی کا دان ایک لچر سی بات ہے۔'' (مجموعہ واردات، ص ۲۲)

''زادِ راہ'' میں دھنی رام کی موت کے بعد رسم کے مطابق برادری کو کھانا کھلانے کے لیے جب مکان فروخت کرنے کی نوبت آتی ہے تو سوشیلا احتجاجاً کہہ اٹھتی ہے:

> ''آپ لوگ کیا اتنے بے رحم ہیں، آپ لوگوں کو یتیم بچوں پر بھی رحم نہیں آتا، کیا انھیں بھکاری بنا کر چھوڑیں گے۔'' (مجموعہ زادراہ، ص ۱۸۰)

''روشنی'' میں پریم چند نے تعلیم کی جانب سے لا پرواہی کے سلسلے میں اپنے خیالات کی

ترجمانی ایک آئی۔سی۔ایس۔آفیسر کی زبانی کی ہے:

''یہاں مدرسوں میں کتے لوٹتے ہیں۔ جب مدرسے میں پہنچ جاتا ہوں تو مدرس کو کھاٹ پر نیم غنودگی کی حالت میں لیٹے پاتا ہوں۔ بڑی دوا دوش سے دس بیس لڑکے جوڑے جاتے ہیں۔ جس قوم پر جمود نے اس حد تک غلبہ کرلیا ہو اس کا مستقبل انتہا درجہ مایوس کن ہے۔''

(مجموعہ واردات، ص ۷۶)

مجموعی تأثر:

پریم چند نے جس دور میں افسانے لکھنے شروع کیے، اس وقت تک قصے کہانیاں مقبول تھیں اور رومانی عنصر ان کا طرۂ امتیاز تھا۔ پریم چند کے ابتدائی افسانے اسی رنگین فضا اور جذباتی لب ولہجہ میں رچے بسے ہیں جن میں فارسی الفاظ وتراکیب کی آمیزش کے ساتھ خطیبانہ بیان نمایاں ہے لیکن پریم چند دیر تک اس پُر تصنع مقام پر رُکے نہیں بلکہ وہ اپنے افسانوی سفر میں قدم قدم آگے ہی بڑھتے رہتے ہیں۔ داستانی رنگ کے اثرات قبول کرنے کے باوجود اپنے افسانوی سفر کے آغاز میں ہی انھوں نے خیالی کرداروں کی جگہ ماضی کے مثالی کرداروں کو دی۔ خیال وخواب کی دنیا سے جیتی جاگتی دنیا کی طرف اُن کا یہ اٹھتا ہوا پہلا قدم، ان کی ابتدائی منزل ہے۔ دوسری منزل وہ ہے جب انھوں نے ماضی سے منہ موڑا اور حال کی جانب متوجہ ہوکر عام زندگی سے متعلق افسانے لکھنا شروع کیے۔ درحقیقت یہی پہلا اور بڑا ادبی موڑ ہے، جس نے انھیں منفرد بنا کر ممتاز کر دیا۔ وہ زندگی اور اس کے واسطے سے دیگر جزئیات کو افسانوں کا موضوع بنا کر اپنے معاصرین پر سبقت لے گئے ہیں۔ اُن کے اسلوب بیان میں روز بروز سادگی اور روانی آتی گئی، آخری دور کے افسانے اتنے آسان اور عام فہم ہیں کہ آج بھی ان کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ ''روشنی''، ''عیدگاہ''، ''دودھ کی قیمت''، ''علیحدگی''، ''نجات''، ''وفا کی دیوی''، ''پوس کی رات''، ''کفن'' وغیرہ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی اپنا ایک روایتی نقش قائم کرتے ہیں۔

پریم چند نظریۂ حیات لے کر ادب سے وابستہ ہوئے اور انسان دوستی اور اُس کی ہمنوائی میں سماج سے براہِ راست تعلق رکھ کر وہ تمام عمر اپنے حقوق کی ادائیگی کرتے رہے۔ ان کی ادبی زندگی

کے بیشتر ایام ایسے گزرے کہ انھوں نے مقصدِ حیات کو مقدم سمجھا، ایسی صورت میں ان کے افسانوں میں کہیں کہیں فنی جھول کا پایا جانا غیر فطری بات نہیں ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ''پریم چند کے اکثر و بیشتر افسانوں کا انجام طربیہ معلوم ہوتا ہے حالانکہ زندگی میں کامیابی و ناکامی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اصلاحِ معاشرہ میں اگر کامیابی کا یقین اور ایک پُر امید مستقبل کا امکان نہ ہو تو جد و جہد سست پڑ جاتی ہے۔ اسی لیے بعض اوقات پریم چند کے افسانوں کا انجام غیر متوقع نظر آتا ہے۔ اسی طرح بعض افسانوں کے کردار حقیقی سے زیادہ مثالی معلوم ہوتے ہیں۔''
>
> (آج کا اردو ادب، ص ۲۰۵)

لیکن یہ بھی پریم چند کی خوبی ہے کہ اُن کے مثالی کرداروں میں وطن پرستی، جذبۂ ایثار، حوصلہ اور ہمت کا وجدان ہے۔ حقیقی موضوعات کی فراوانی ان کی قوتِ احساس، تیز نظری، دور بینی اور دور اندیشی کی ضامن ہے۔ چونکہ پریم چند کا دائرۂ فکر محض عہدِ حاضر تک محدود نہ رہ کر، مستقبل کی جانب رہا ہے اس لیے ادب میں ان کی حیثیت ایک ایسے نقیب کی ہے جو شش جہت آزادی، خوشحالی، یکجہتی اور مساوات کے اعلان کی صدا لگاتا ہے۔

پریم چند نے اپنے افسانوں کے توسل سے متعدد ملکی معاملات اور سماجی مسائل کے لیے قومی سطح پر رائے عامہ ہموار کی ہے اور ادب کو ایسے زندہ فن پارے عطا کیے ہیں جو کسی عہد کے لیے مخصوص نہیں ہیں اور نہ کسی طبقۂ خاص سے ان کو منسلک کیا جا سکتا ہے۔ وہ پچھڑے، دبے، کچلے ہوئے لوگوں کے مسیحا اور ان کی زندگی سے وابستہ مسائل کے ادیب ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے پلاٹوں کے تانے بانے عموماً دیہی ماحول میں تیار کیے ہیں تاکہ کہانی ٹھوس بنیادوں پر قائم رہ کر زندگی کے حقیقی مسائل کا انعکاس کر سکے۔ کرداروں کا انتخاب وہ اُن جانے پہچانے افراد سے کرتے ہیں جن کا کہانی کے تعلق سے گہری مطابقت ہوتی ہے۔ کرداروں کی تصویر کشی میں وہ ان کی حرکات و سکنات اور قول فعل سے کام لے کر خد و خال اس طرح ابھارتے ہیں کہ دیہی

معاشرے کی بولتی اور چلتی پھرتی تصویریں نگاہوں کے سامنے پھر جاتی ہیں اور قاری بھی دیہی زندگی کا شاہد بن جاتا ہے

دیہاتوں میں وقوع پذیر ہونے والے روزمرہ کے بظاہر غیر اہم واقعات، بہت چھوٹی چھوٹی باتیں، انتہائی معمولی اور عام انسانوں کے تعلق سے وہ اپنے افسانوں کا خام مواد فراہم کر کے زندگی کے کسی بھی پہلو کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی انفرادیت اس میں بھی مضمر ہے کہ جن فضاؤں میں انھوں نے ڈھیر سارے افسانوں کو جنم دیا پھر کسی نے اتنی کامیاب کوشش نہیں کی ہے۔ احتشام حسین کے الفاظ میں:

> ''اگر کوئی شخص پریم چند کی حقیقی قدر و قیمت کو سمجھنا چاہتا ہے تو اسے ان چند خامیوں یا ان فنی نقائص میں الجھ کر نہیں رہ جانا چاہیے کہ جن سے پریم چند نہ بچ سکے بلکہ انسان دوستی کے اس بے پناہ طوفان کو دیکھنا چاہیے جو غلاموں، مزدوروں، کسانوں، مظلوموں اور اچھوتوں کے لیے ان کے دل میں اٹھ رہا تھا اور ان کے فن کو جہدِ حیات میں کام آنے والا ایک نازک مگر مضبوط آلہ بنا تا تھا۔''
>
> (پریم چند کی ترقی پسندی، تنقید اور عملی تنقید، احتشام حسین، ص ۲۸)

◆◆◆

حواشی:

۱ ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' ماہنامہ تعمیر ہریانہ، میرا پہلا افسانہ نمبر، اکتوبر۔ نومبر ۱۹۷۸ء، ص ۱۱۔

۲ :پریم چند کے افسانوں کی تعداد کے متعلق محققین کے سامنے کئی مسئلے ہیں۔ اول یہ کہ پریم چند نے کل کتنے افسانے لکھے۔ دوم ان کے اردو افسانوں کی تعداد کتنی ہے اور ہندی کہانیاں کتنی ہیں۔ سوم کتنے افسانے ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوئے اور پہلے وہ کس زبان لکھے گئے۔ ساتھ ہی یہ مسئلہ بھی موضوع بحث ہے کہ ترجمہ میں زبان کی نفاست اور لہجے کی ادائیگی کا کس حد تک خیال رکھا گیا ہے۔ ڈاکٹر رادھا کرشنن نے اپنے تحقیقی مقالے ''پریم

چند کی کہانیوں کا ساتکھیہ پر بیچے تتھاورگی کرنڑ' میں ان کے افسانوں کی تعداد ۲۶۸ بتائی ہے۔ڈاکٹر جعفر رضا ''پریم چند۔ فن اور تعمیر فن'' میں پریم چند کے افسانوں کی مجموعی تعداد ۳۰۳ متعین کرتے ہیں حالانکہ انھیں کے اعداد و شمار کے مطابق ان کی اصل تعداد ۲۹۳ ہوتی ہے۔عبدالقوی دسنوی ''کتاب نما'' کے خصوصی شمارہ میں اور کمل گپت ''کہانی کار'' کے پریم چند نمبر میں کسی خاص نتیجے پر نہیں پہنچ سکے ہیں کہ ان کے افسانوں کی اصل تعداد کتنی ہے۔ سیلیش زیدی نے ماہنامہ 'آج کل' کے پریم چند نمبر میں جو تفصیل دی ہے اس کے مطابق پریم چند کی کل کہانیاں ۲۸۸ قرار پاتی ہیں جبکہ نوٹ میں وہ خود لکھتے ہیں کہ دریافت شدہ طبعزاد کہانیوں کی مجموعی تعداد کسی اعتبار سے بھی ۲۸۰ سے زائد نہیں ہو سکتی۔ مانک ٹالا، مدن گوپال اور رام لال نابھوی نے بھی پریم چند کے عہد کے ریکارڈ کو کھنگالا ہے مگر کوئی نتیجہ نہیں نکال سکے ہیں۔

۳؎ ''لال فیتہ'' ماہنامہ 'زمانہ'، جولائی ۱۹۲۱ء، ص ۳۷۔

۴؎ ''قاتل کی ماں''، مجموعہ واردات، ص ۲۰۲۔

۵؎ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، ڈاکٹر صادق، ص ۱۰۴۔

۶؎ مجموعہ پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۷۳۔

۷؎ ''رانی سارندھا'' مجموعہ میرے بہترین افسانے، ص ۱۲۱۔

۸؎ ''مریادا کی قربان گاہ'' پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۷۹۔

۹؎ ''مزارِ الفت''، مجموعہ پریم چالیسی حصہ دوم، ص ۱۶۵۔

۱۰؎ خونِ سفید، مجموعہ دیہات کے افسانے، ص ۱۶۷۔

۱۱؎ معصوم بچہ، مجموعہ واردات، ص ۲۴-۲۵۔

۱۲؎ مجموعہ آخری تحفہ، ص ۲۳۳۔

۱۳؎ دودھ کی قیمت، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۰۱۔

۱۴؎ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۴۲۵۔

◆◆◆

''انگارے''۔۔ روایت سے انحراف

اردو افسانے نے جس برق رفتاری کے ساتھ تشکیلی اور تعمیری دور کو عبور کیا ہے اُس کی اہم وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ اُس نے دیگر ترقی یافتہ زبانوں کے افسانوں سے بھرپور استفادہ کیا۔ یہ استفادہ براہ راست بھی رہا اور بالواسطہ بھی۔ ۱۹۳۲ء تک اردو افسانے نے اپنے فنی اور فکری احاطہ کو بڑی حد تک وسیع کر لیا تھا۔ رومانی افسانہ نگار جن کا اسلوب بیان افسانے کے قاری کو وقتی مسرت و انبساط میں مبتلا کیے ہوئے تھا، وہ اب کھلی آنکھوں سے مسائل کی طرف دیکھنے لگے تھے۔ اصلاحی مکتبۂ فکر کے افسانہ نگاروں نے بھی اپنا مبلغانہ اندازِ تخاطب بدلا تھا۔ لیکن ''انگارے'' نامی افسانوی مجموعے کی اشاعت نے فن اور فکر کے اس بدلتے ہوئے رجحان میں شدت پیدا کر دی۔

سماجی، اقتصادی اور سیاسی حالات اور بدلتے ہوئے افکار اردو افسانہ کو نئے موضوعات سے روشناس کرا رہے تھے۔ فن کا معیار بھی بلند ہو رہا تھا۔ ملک کے عصری مسائل تجزیاتی زاویۂ نظر سے دیکھے جانے لگے تھے۔ فرائڈ کے نفسیاتی مطمحِ نظر کے زیر اثر افسانوں میں شعور و لاشعور کی کشمکش اور جنسی مسائل کو موضوع بنایا جانے لگا تھا۔ زمیندار، تعلقدار اور سرمایہ دار کی مخالفت اردو افسانہ کے آغاز سے ہی موجود تھی مگر رفتہ رفتہ مارکسی خیالات کے تحت سخت الفاظ میں نکتہ چینی کی جانے لگی تھی۔ سیٹھ ساہوکاروں اور مذہب و سماج کے ٹھیکیداروں کے مظالم بھی بیان کیے جا رہے تھے۔ محنت کش کسانوں، مزدوروں کی حمایت، غریبوں، بے کسوں سے ہمدردی اور مساوات کا پیغام بھی عام ہو رہا تھا۔ لیکن یہ سب جس رفتار سے ہو رہا تھا اس سے نوجوان فن کار خاص کر وہ حساس افسانہ نگار جو علوم جدیدہ سے آراستہ ہو کر ادب کے میدان میں داخل ہو رہے تھے، مطمئن نہیں تھے۔ وہ موجودہ مسائل کو وسیع تناظر میں دیکھ رہے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ اندھی عقیدت

پسندی، مصلحت اندیشی، بے جا تصنع اور تکلف معاشرے کو گھن کی طرح چاٹ رہا ہے۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> ''سیاسی غلامی، بڑھتے ہوئے افلاس، بے رحم سماجی قوانین، بوسیدہ رسم و رواج اور ان کی قیود سے یہ نوجوان ایک کرب انگیز گھٹن محسوس کر رہے تھے۔ اس کے خلاف ان کے وجود میں بیزاری اور نفرت کی آگ سی دہک رہی تھی۔''

لہٰذا انھوں نے اس کے خلاف افسانوی مجموعہ ''انگارے'' کے ذریعے سخت احتجاج کیا۔ ان کے اس انقلابی عمل نے ادب کی بہت سی قدروں کو زیروزبر کر دیا۔ موضوع اور تکنیک دونوں ہی لحاظ سے اردو افسانہ میں تبدیلی آئی اور یہ تبدیلی بعد کے افسانہ نگاروں کی ایک عام اور مقبول طرز بن گئی۔

''انگارے'' مغرب کے فنی اور فکری نظریوں کی روشنی میں نمودار ہوا تھا۔ اس کے مصنفین اس بات کو بخوبی محسوس کر رہے تھے کہ ملکی مسائل محض اصلاحی مطمح نظر سے حل نہیں ہو سکتے بلکہ اس کے لیے جارحانہ رویہ بھی اختیار کرنا ہوگا۔ اسی انتہا پسندی کے عمل نے ''انگارے'' کی شکل اختیار کی۔ اس مجموعے کے مصنفین نے اپنے افسانوں کا موضوع عصری سماج اور اس کی گھناونی ذہنیت کو بنایا تھا۔ نقاب میں چھپے ہوئے بدصورت چہرے کی نشاندہی کی تھی۔ جنسی بھوک، ذہنی الجھنوں اور شعور و لاشعور کی کشمکش کو اجاگر کیا تھا۔ غرض یہ کہ ملک کے عصری مسائل کا ''انگارے'' بے محابہ اور آزادانہ تخلیقی اظہار تھا۔ اس کے روحِ رواں سید سجاد ظہیر تھے۔ سید سجاد ظہیر لندن میں بیرسٹری کی تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے گئے ہوئے تھے۔ وہ اپنی طالب علمی کے دوران ۱۹۳۱ء میں چھ ماہ کے لیے ہندوستان آئے تو تحفتاً یہ نادر مجموعہ ہندوستانی قاری کے سپرد کر گئے۔

''انگارے'' نومبر ۱۹۳۲ء میں نظامی پریس لکھنؤ سے شایع ہوا۔ اس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے اس ترتیب سے شامل تھے۔ ''نیند نہیں آتی''، ''جنت کی بشارت''، ''گرمیوں کی ایک رات''، ''دلاری''، ''پھر یہ ہنگامہ''۔ احمد علی کے دو افسانے ''بادل نہیں آتے''، ''مہاوٹوں کی ایک رات''، محمود الظفر کا افسانہ ''جواں مردی'' رشید جہاں کا افسانہ ''دلی کی سیر'' اور انھیں کا ایک مختصر

ڈرامہ ''پردے کے پیچھے'' اس میں شامل تھا۔ ''انگارے'' کے منظرِ عام پر آتے ہی تنگ نظر اور استحصال پسند لوگوں نے اس کو فحش قرار دیا اور حکومت سے اس کتاب کو ضبط کر لینے کا مطالبہ کیا۔ اعتدال پسند ادیبوں نے اپیل کی کہ ''انگارے'' کو محض فنی نقطۂ نظر سے پرکھنا چاہیے اور مذہب کو ادب سے دور رکھنا چاہیے۔

مذکورہ عہد کے تناظر میں یہ مجموعہ دراصل اردو افسانے کی تاریخ میں ایک ایسے سنگم کا کام انجام دیتا ہے جہاں پریم چند اسکول کے حقیقت پسندانہ رجحانات اور یلدرم دبستان کے رومانی میلانات مل کر، مغربی فن سے پورا استفادہ کرتے ہوئے ایک جدید اور تابناک صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اس میں پہلی بار ہندوستانی مسائل کو مغربی زاویۂ نظر سے دیکھا گیا، بندھے ٹکے اخلاقی اور معاشرتی قوانین اور پرورش پاتی ہوئی ذہنی الجھنوں کو بغیر رو رعایت کے سپاٹ اور دو ٹوک لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ اس کے طرزِ بیان میں طنز کی تلخی، جھنجھلاہٹ، ابتذال اور عامیانہ پن کی آمیزش ضرور ہے مگر بحیثیت مجموعی اس نے صاف گوئی کے ساتھ موجودہ مسائل کی طرف بھر پور غور و فکر کی دعوت دی جس کا اعتراف سبھی نے کیا ہے۔ سجاد ظہیر اس کے ہر زاویے پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس کی ...... بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا۔ بعض جگہوں پر جنسی معاملات کے ذکر میں لارنس اور جوائس کا اثر بھی نمایاں تھا۔ رجعت پرستوں نے ان کی ان ہی خامیوں کو پکڑ کر انگارے اور اس کے مصنفین کے خلاف سخت پروپیگنڈہ کیا۔'' (روشنائی۔ ۱۹)

انگریز حکومت نے جو جنگِ آزادی کی تحریک سے خوف زدہ تھی، دقیانوسی خیالات اور کٹر پنتھی لوگوں کے واویلا کو بہانہ بنا کر ۲۵/ مارچ ۱۹۳۳ء کے سرکاری گزٹ میں اس کے ضبط کیے جانے کا باضابطہ اعلان کر دیا۔

''انگارے'' کے مصنفین اعلیٰ تعلیم یافتہ اور روشن خیال گھرانوں سے متعلق تھے جیسے سجاد ظہیر کے والد وزیر حسن لکھنؤ کے مشہور سماجی کارکن اور نہایت کامیاب وکیل تھے۔ کرسچین کالج میں تعلیم

حاصل کرنے کے دوران اناطول فرانس اور برٹینڈ ررسل سجاد ظہیر کے محبوب ترین ادیب تھے، لکھنؤ یونیورسٹی سے بی اے کرنے کے بعد جب وہ اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن روانہ ہوئے تو مارکس ازم کے مطالعے میں مصروف تھے۔ سوئٹزر لینڈ میں فرانسیسی زبان و ادب کا مطالعہ کیا اور آکسفورڈ سے بیرسٹری کا امتحان پاس کیا۔ انھوں نے ڈنمارک، جرمنی، آسٹریا اور اٹلی کی سیاحت کی۔ ''انگارے'' میں شامل پانچوں افسانے یوروپ کی اسی کھلی فضا میں خلق کیے گئے۔

احمد علی نے دہلی، لکھنؤ اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی۔ انگریزی ادب میں ایم اے کیا، وہ ملک کی مختلف یونیورسٹیوں میں انگریزی ادب کی درس و تدریس سے وابستہ رہے۔ رشید جہاں بانی گرلس کالج علی گڑھ کی بیٹی تھیں۔ آزادی اور روشن خیالی ورثے میں ملی تھی۔ وہ پہلی مسلم خاتون تھیں جنھوں نے دہلی سے ایم بی بی ایس کرنے کے بعد میڈیکل پریکٹس شروع کی تھی۔ محمود الظفر نے انگریزی ماحول میں آنکھ کھولی۔ اعلیٰ تعلیم آکسفورڈ میں حاصل کی۔ سماجی کارکن رشید جہاں سے ۱۹۳۴ء میں شادی کی۔

سجاد ظہیر ''انگارے'' کے محرک ہی نہیں بلکہ اہم افسانہ نگار بھی ہیں۔ اس لیے اُن پر تفصیلی گفتگو کرنے سے پہلے مجموعہ میں شامل دوسرے افسانہ نگاروں کا جائزہ لینا بہتر ہوگا۔ احمد علی کا افسانہ ''بادل نہیں آتے'' عریانی سے قطع نظر بیانیہ انداز کا اچھوتا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ داخلی خود کلامی کی تکنیک پر منحصر ہے۔ افسانہ نگار نے اس میں ایک ایسی عورت کی ذہنی حالت پر روشنی ڈالی ہے جس کی شادی اس کی مرضی کے بغیر بظاہر ایک نیک اور پرہیزگار مولوی سے کر دی جاتی ہے مگر حقیقتاً وہ جنسی لذت پرستی کا شکار ہے اور مجبور عورت محض یہ سوچتی رہ جاتی ہے کہ:

> ''عورت کمبخت ماری کی بھی کیا جان ہے...... کام کرے کاج کرے، اس
> پر طرہ یہ کہ بچے جننا...... جی چاہے نہ چاہے جب میاں موئے کا جی چاہا
> ہاتھ پکڑ کر کھینچ لیا۔''

احمد علی نے اپنے دوسرے افسانہ ''مہاوٹوں کی ایک رات'' میں انسان کی مفلسی، محرومی اور سماجی و معاشرتی مسائل کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ بیانیہ انداز میں لکھے ہوئے یہ دونوں افسانے حقیقت نگاری کے ترجمان ہیں۔ ان دونوں افسانوں کا مواد انھوں نے سماجی زندگی کے مختلف

گوشوں سے حاصل کیا ہے۔ جہاں مذہب، سیاست، سماج اور اخلاق کے نام پر ریا کاری ہوتی ہے، جنسی آسودگی حاصل کی جاتی ہے۔

''انگارے'' میں ایک افسانہ ڈاکٹر رشید جہاں کے شوہر محمود الظفر کا ہے۔ اس کا عنوان ہے ''جوانمردی''۔ یہ افسانہ انھوں نے انگریزی میں لکھا تھا جس کو سجاد ظہیر نے اردو کے قالب میں ڈھالا۔ ''جوانمردی'' میں مرد کے جھوٹے وقار اور کھوکھلی ذہنیت کو بڑے طنزیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ فضا، ماحول اور برتاو کے اعتبار سے اس افسانے کو ادبی حلقہ میں پسند کیا گیا۔

رشید جہاں انقلابی ذہن کی مالک تھیں۔ وہ معاشرے میں واضح تبدیلی لانا چاہتی تھیں۔ اس لیے انھوں نے آزادیٔ نسواں کے تئیں معاصر خواتین افسانہ نگاروں کی طرح مصالحانہ نہیں بلکہ جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ افسانہ ''دلی کی سیر'' میں انھوں نے عورت کی ازدواجی زندگی، اس کی تنہائی اور بے بسی کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے اس کی گھٹی گھٹی زندگی اور مرد کے حاکمانہ رویے کو اجاگر کیا ہے۔ اس مختصر افسانے کا سارا عمل علامتی معلوم ہوتا ہے۔ دلی ریلوے اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر ایک برقع پوش عورت اپنے سامان کو سنبھالے بیٹھی ہے اور اپنے آپ کو متعدد مردوں کی نگاہوں سے بچانے کا جتن کر رہی ہے۔ اس کا شوہر اپنے کسی دوست کے ساتھ باہر جاتا ہے اور وہاں سے کھانا کھا کر واپس آتا ہے اور بیوی سے دریافت کرتا ہے کہ اگر تمھیں بھوک لگی ہو تو تمہارے لیے کچھ پوری وغیرہ لے لوں۔ بیوی کو اس کی یہ بے اعتنائی اور نظر انداز کیے جانے کی صورتِ حال ناگوار گزرتی ہے۔ وہ نہ صرف کھانے سے انکار کر دیتی ہے بلکہ دلی کی سیر سے بھی۔ برابری کے اس تصور اور باعزت برتاؤ کے اس احساس کو پہلی بار رشید جہاں نے نہایت خوبی سے اجاگر کیا۔ یہ عزم ان کے ڈرامہ ''پردے کے پیچھے'' میں بھی نظر آتا ہے۔ ایک ایکٹ کے اس ڈرامے کے دو مرکزی کردار، آفتاب بیگم اور محمدی کے ہیں۔ ان کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں کے ساتھ ان کے سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کے ڈھنگ کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ مسلم گھرانوں کی اندرونی زندگی کے تکلیف دہ حقائق قاری کے سامنے ہوتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ سجاد ظہیر اس مجموعے کے اہم افسانہ نگار ہیں۔ ان کے پہلے افسانے ''نیند نہیں آتی'' کا آغاز رات کی خاموش تاریکی کے ایک منظر سے ہوتا ہے۔ ذہن میں گھڑ

گھڑ، ٹخ ٹخ، چٹ چٹ کی آواز دستک دیتی ہے۔ بند دریچے کُھلنے شروع ہوتے ہیں۔ پہلی تصویر میں اکبر بھائی اور اُن کا دوست اُبھرتے ہیں۔تو،تو، میں، میں، کی تکرار۔ ''خدا سب کچھ کرے، غریب نہ کرے'' کا احساس،ٹپ،ٹپ کھٹ۔ دوسری تصویر لکھنؤ کی ہے۔موسلا دھار بارش پھر امین الدولہ پارک۔مہاتما گاندھی کے آنے کا انتظار۔بادشاہ علی کے جوتے کی چوری، مہر کا جھگڑا۔ موجّل اور معجّل کی بحث۔اماں کی باتیں۔اُن کی کھانسی، سینے کی گھر گھراہٹ جیسے کسی پُرانے کھنڈر میں لُو چلنے کی آواز۔خون تھوکتی ہوئی ماں جو بس پلنگ پر لیٹی رہی۔ایک مہینہ، دومہینہ، تین مہینہ۔ ایک سال، دوسال، سوسال، ہزار سال۔ برق رفتاری سے بدلتے ہوئے مناظر سے قاری حیران رہ جاتا ہے۔وہ ابھی شاعر کی مفلسی اور تنگ دستی کا احساس بھی نہ کر سکا تھا کہ بیوی کی حیثیت لونڈی جیسی ہوجاتی ہے۔خون کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ چار برس کے بچے کو سزا کس جرم کی مل رہی ہے؟ خیال اس طرف منتقل ہوا ہی تھا کہ قیامت کا سماں، جہنم کا دہلا دینے والا منظر اور پھر ٹن ٹن ٹن ......افسانہ ختم۔

قاری پہلی نظر میں ہی اندازہ لگالیتا ہے کہ یہ افسانہ روایتی انداز سے الگ ہٹ کر خلق کیا گیا ہے۔اس میں نہ تو پلاٹ کی ترتیب ہے اور نہ ہی کردار کی کوئی خاص اہمیت بلکہ مختلف واقعات کو کولاژ کی شکل میں صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیا گیا ہے۔خلط ملط واقعات یا مناظر کا آپس میں کوئی ربط نہیں ہے۔سنجیدہ قاری کو ان گڈ مڈ سِروں کو ترتیب دیتے ہوئے تسلسل میں لاکر خود نتیجہ اخذ کرنا پڑتا ہے۔مختلف النوع واقعات سے گڈ مڈ پیکر خلق کرنا اور پھر ان پیکروں کو کسی ایک حاوی پیکر میں ضم کرنا بلاشبہ اردو افسانے میں ایک نیا فنی اور تخلیقی تجربہ تھا۔

''جنّت کی بشارت'' میں سجاد ظہیر لکھنؤ کو مرکز و محور بناتے ہوئے افسانے کا آغاز اس طرح کرتے ہیں:

> ''یہ اس زوال کی حالت میں بھی علوم اسلامیہ کا مرکز ہے ......مگر بدقسمتی سے دو فرقے جن کے مدارس لکھنؤ میں ہیں، ایک دوسرے کو جہنمی سمجھتے ہیں۔''

کیوں سمجھتے ہیں؟ اس غیر ضروری تنازعہ کی جانب توجہ دیے بغیر وہ اُن طلباء اور اساتذہ کی

نشاندہی کرتے ہیں جن کے چہروں سے تقدّس اور زہد ٹپکتا ہے اور جن کے بارے میں افسانہ نگار کہتا ہے کہ ''ان کے ایک ایک بال کو حُوریں اپنی آنکھوں سے ملیں گی۔'' ایسا ہی ایک کردار مولوی محمد داؤد کا ہے جو برسوں سے ایک مدرسے میں درس دیتے ہیں اور اپنی ذہانت کے لیے مشہور ہیں۔ تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہوئے افسانہ نگار نے اس کردار کو شعوری طور پر طنز کا ہدف بنایا ہے۔ آٹھ بچوں کے باپ ہونے کے باوجود وہ بیوی کے ورغلانے میں نہیں آتے ہیں کیونکہ ایسے موقع پر انھیں ''حوّا کی آرزو، آدم کا پہلا گناہ، زلیخا کا عشق، یوسف کی چاک دامانی'' یاد آجاتی ہے:

> ''میرے بندے ہم تجھ سے خوش ہیں! تو ہماری اطاعت میں تمام زندگی اس قدر محور رہا کہ کبھی تو نے اپنی عقل اور اپنے خیال کو جُنبش تک نہ دی جو دونوں شیطانی طاقتیں اور کفر و الحاد کی جڑ ہیں۔ انسانی سمجھ، ایمان و اعتقاد کی دشمن ہے۔ تو اس راز کو خوب سمجھا اور تو نے کبھی نورِ ایمان کو عقل کے زنگ سے تاریک نہ ہونے دیا، تیرا انعام جنّتِ ابدی ہے جس میں تیری خواہش پوری کی جائے گی۔''

مُصنف کی خوبی یہ ہے کہ اُس نے اندھی عقیدت مندی، توہم پرستی، جدید علوم و فنون سے بیگانگی وغیرہ پر براہ راست ضرب لگانے کے بجائے، زہر سے بُجھی ہوئی زبان سے ایک ایک لفظ تول کر جنّت کی بشارت کا اعلان کر دیا۔ یہاں عام قاری، مولوی محمد داؤد جیسے مذہبی شخص پر طنز سے جز بز ہوسکتا ہے لیکن غور سے پڑھنے والا اِس زیریں پیغام کو پڑھ لیتا ہے کہ مولوی محمد داؤد جیسے لوگوں کے لیے جنت محض حوروں کا دل خوش کرنے والا ایک تصوّر رہے۔ طنز کا ایک دوسرا پہلو اُس کشمکش میں مضمر ہے جو نیند اور بیداری، آدمی کے حقوق اور اللہ کی عبادت کے مابین جاری ہے۔ نیند اور بیوی سے روگردانی کر کے مولوی صاحب اپنی روحانی اور اخلاقی فتح پر خوش ہیں لیکن فطرت کو اس آسانی سے نہیں دبایا جاسکتا۔ افسانے میں حقیقی زندگی اور موہوم روحانیت کے ٹکراؤ کی کئی جہتیں ہیں۔ مصنف کے عقائد سے متعلق طنزیہ رویّے سے افسانے کو نقصان ہی ہوا ہے۔ اِس امر پر بغیر طنز کے بھی پلاٹ میں انسانی فطرت کے بعض گوشوں کو پیش کرنے کی گنجائش تھی کیونکہ فکشن میں براہِ راست کے بجائے بالواسطہ بات زیادہ تخلیقی تصوّر کی جاتی ہے۔

افسانہ ''گرمیوں کی ایک رات'' میں نہ صرف پلاٹ ہے بلکہ ارسطو کے المیہ کے پلاٹ کی طرح وحدتِ عمل اور وحدتِ وقت دونوں کا پابند پلاٹ ہے۔ حتیٰ کہ وحدتِ مقام تک کا بڑی حد تک التزام بھی کیا گیا ہے۔ کہانی کا سارا عمل ایک پارک سے ایک سنیما تک مرکزی کردار کی چہل قدمی پر محیط ہے جو کچھ واقعات پیش آتے ہیں، اِسی سیر کے دوران رونما ہوتے ہیں اور کہانی کا انجام بھی فیصلہ کن نوعیت کا ہے یعنی کہ مرکزی کردار اپنے امیر دوست کے ساتھ چلا جاتا ہے اور وہ مُفلس چپراسی منہ تکتا رہ جاتا ہے، جس کی مدد مرکزی کردار کر سکتا تھا۔ تین طبقوں کی اس کہانی کے فوکس میں متوسط طبقہ ہے جو نچلے طبقے سے اپنے آپ کو مشناخت (Identify) نہیں کرتا اور اوپری طبقہ کی دوستی اور رفاقت کو اپنے لیے فخر تصوّر کرتا ہے۔ افسانے کے کینوس پر جو منظر اُبھرتا ہے وہ امین آباد پارک کا ہے جہاں منشی برکت علی عشاء کی نماز پڑھ کر چہل قدمی کی غرض سے آئے ہوئے ہیں۔ جیب میں ایک روپیہ ہے جو بطورِ رشوت ملا ہے۔ ذہن میں طرح طرح کے خیالات آتے ہیں کہ اچانک اُن کے دفتر کا چپراسی جمّن ایک سوالی بن کر سامنے آن کھڑا ہوتا ہے ''منشی جی اگر آپ اس وقت مجھے ایک روپیہ قرض دے سکتے ہوں تو میں ہمیشہ......'' جملہ پورا ہونے سے پہلے ہی منشی جی اُٹھ کھڑے ہوئے۔ انکار اور اصرار کے جواز کے ساتھ دونوں چلتے ہوئے قیصر باغ کے سنیما ہال تک پہنچ جاتے ہیں۔ اتنے میں فلم ختم ہوتی ہے اور اندر سے نکلنے والوں میں اُن کے کالج کا ایک پُرانا ساتھی مل جاتا ہے جس کے ہمراہ وہ مُجرا سننے چل دیتے ہیں:

> ''...........پُرانا دوست، موٹر کی سواری، گانا ناچ، جنّت نگاہ، فردوس گوش، منشی جی لپک کر موٹر میں سوار ہو لیے۔ جمّن کی طرف اُن کا خیال بھی نہ گیا۔ جب موٹر چلنے لگی تو انھوں نے دیکھا کہ وہ وہاں اسی طرح چپ کھڑا ہے۔''

یہ اختتامی جملے اِس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ہر شخص کو مختلف اوقات میں کہیں نہ کہیں یہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنے ضمیر کی بات مانے یا نفس کی۔ نفس بہر حال ایک زبردست قوت ہے جس کا ضمیر پر حاوی ہو جانا بھلے ہی افسوسناک ہو لیکن باعثِ حیرت نہیں ہے۔

''دُلاری'' ایک نسبتاً پرانی وضع کا افسانہ ہے جس میں پلاٹ، وقت کے تسلسل کا تابع ہے۔

بظاہر یہ ایک سیدھی سادی بے سہارا لونڈی کی کہانی ہے جو شیخ ناظم علی کے گھر میں پرورش پاتی ہے اور اُن کے بڑے بیٹے کاظم علی کے ورغلانے پر اپنا سب کچھ اُس پر نثار کر دیتی ہے لیکن جب اُسے معلوم ہوتا ہے کہ کاظم کی دُلہن آنے والی ہے تو وہ گھر سے غائب ہو جاتی ہے۔ کافی دنوں کے بعد کاظم کے ضعیف ملازم کے کہنے پر واپس آتی ہے۔ سبھی اُس پر لعن طعن کرتے ہیں جسے وہ برداشت کرتی ہے لیکن جب کاظم اپنی ماں سے کہتا ہے کہ ''امی خدا کے لیے اس بدنصیب کو اکیلی چھوڑ دیجئے وہ کافی سزا پا چکی ہے۔'' تو اُس کی قوتِ برداشت ختم ہو جاتی ہے:

> ''اِس آواز کے سننے کی تاب نہ لا سکی۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے وہ سماں پھر گیا جب وہ اور کاظم راتوں کی تنہائی میں یکجا ہوتے تھے۔ جب اس کے کان پیار کے لفظ سننے کے عادی تھے۔ کاظم کی شادی اس کے سینے میں نشتر کی طرح چبھتی تھی۔ اسی خلش، اسی بیدلی نے اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اور اب یہ حالت ہے کہ وہ بھی یوں باتیں کرنے لگے! اس روحانی کوفت نے دُلاری کو اُس وقت نسوانی حمیّت کا مجسّمہ بنا دیا۔ وہ اُٹھ کھڑی ہوئی اور اُس نے سارے گروہ پر ایک ایسی نظر ڈالی کہ ایک ایک کر کے سب نے ہٹنا شروع کیا۔ مگر یہ ایک مجروح، پُر شکستہ چڑیا کی پرواز کی آخری کوشش تھی۔ اُس دن، رات کو وہ پھر غائب ہوگئی۔''

کاظم کے ترس کھانے سے دُلاری کی انا کو ایسی ٹھیس پہنچتی ہے کہ وہ قابلِ رحم زندگی سے طوائف بن کر زندہ رہنا بہتر سمجھتی ہے۔ افسانوی ادب کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب فرائڈ کے نقطۂ نظر کے تحت اردو میں نفسیاتی افسانے لکھنے کا رواج عام ہوا۔ اس مطمحِ نظر کو فروغ دینے کی پہل بھی سجاد ظہیر نے کی۔ اُنھوں نے جس طرح دُلاری کے معصوم جذبات، غیرت اور حمیّت کو اُجاگر کیا ہے اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے اس کے طرزِ عمل کا تجزیہ کیا ہے وہ اردو افسانہ کی تاریخ میں اس قسم کے مظلوم نسوانی کرداروں کے نفسیاتی مطالعہ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

''پھر یہ ہنگامہ......'' کا آغاز مذہب، عقل اور ایمان کی تعریف سے ہوتا ہے جس میں یہ بیان کیا جاتا ہے کہ مذہب، عقل اور ایمان ایک اندرونی کیفیت ہے۔ اس منطقی بحث کا مقصد کیا

ہے؟ یہ سوچنے سے پہلے ہی گومتی کے کنارے بنے ایک چھوٹے سے مندر، گھاٹ، بھیڑ، منتر، ڈبکیوں وغیرہ کا نظارہ اور پھر اُن کے مسمار ہو جانے، کھنڈرات میں تبدیل ہو جانے کا اشارہ ملتا ہے۔ قاری ابھی اس فضا سے مانوس بھی نہیں ہونے پاتا کہ ایک نیا واقعہ، کلّو کے جوان لڑکے کو سانپ سے ڈسنے کا بیان ہوتا ہے۔ رقّت کے اس ماحول سے افسانہ اچانک عشق کی سرمئی وادیوں میں کھو جاتا ہے۔ حامد اپنی رشتہ کی بہن سلطانہ پر عاشق ہو جاتا ہے مگر سلطانہ کی والدہ کو حامد کی ماں کی صورت سے نفرت تھی اس لیے شادی کے پیغام کو ردّ کر دیا جاتا ہے، یہ جانتے ہوئے کہ لڑکا خاندانی ہے۔ برسرِ روزگار ہے، سعادت مند ہے۔ آخر کار عشق صادق رنگ لاتا ہے۔ رُوٹھے ہوئے من جاتے ہیں اور حامد میاں کی سلطانہ بیگم سے شادی ہو جاتی ہے۔ بارہ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ جو خود کلامی سے شروع ہوا تھا، یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ پچھلے واقعات کا عکس ایک بار پھر اُبھرتا ہے۔ مخصوص و مانوس فضا اور بیان کا عادی ذہن چھوٹے چھوٹے واقعات، ہر لمحہ بدلتے ہوئے منظر اور بے ربط جملوں کو جوڑنے کی کوشش کرتا ہے کہ شاید کوئی منطقی ربط بن سکے اور اُلجھی ہوئی ڈور کا سرا اُس کے ہاتھ آ جائے۔

افسانے کا عنوان قابلِ توجہ ہے جو غالبؔ کی مشہور غزل ''دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے'' کے قطعہ بند اشعار (پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟) سے لیا گیا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ سجّاد ظہیر نے یہ عنوان محض خیال کی رو میں قائم کر لیا یا ان کے پیشِ نظر غالبؔ کے شعر کی خیال انگیز معنویت تھی۔ کہ اس غزل میں شوخی اور ظرافت کے پیرایے میں جو سوالات اٹھائے گئے ہیں اُن میں خدا کی قدرت کے مقابل فطرت، آدمی اور آدمی کی خودنمائی کو حریفانہ قوت کے طور پر دکھایا گیا ہے جن کی جلوہ خیزی کے باعث عقل عاجز اور حیران ہے۔ عنوان کے انتخاب کا افسانہ پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور پڑتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ سجّاد ظہیر کے افسانے میں زندگی پر فلسفیانہ غور و فکر کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا نہیں اور اگر اس قسم کا کوئی عنصر ہے تو وہ غالبؔ کے اشعار کے تناظر سے مماثل ہے یا مختلف۔ سجّاد ظہیر نے مثلاً خواجہ میر دردؔ کے اس مشہور شعر سے اپنے افسانے کا عنوان لیا ہوتا۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

تو افسانے سے ہماری توقعات دوسری طرح کی ہوتیں۔ 'پھر یہ ہنگامہ......' میں آزاد تلازموں کی رَو فکر کا ایک محور یقیناً قائم کرتی ہے جو زندگی کی سنگدلی اور سفّا کی اور اس کے مقابل اجل زدہ آدمی کی بے بسی اور شکست سے لے کر انسانی سماج میں ناانصافی اور انسانوں کے باہمی سلوک میں خود غرضی اور بے رحمی کے شدید احساس سے عبارت ہے۔ سب سے بڑھ کر زندگی کے تجربے کا بے سروپا اور تقریباً نا قابلِ فہم ہونا منطق کی شکست اور آدمی کی مایوسی کو ناگزیر بنا دیتا ہے۔ غالبؔ کے مذکورہ شعر میں حیرت لطف کا سرچشمہ ہے اور سجاد ظہیر کے افسانہ میں حیرت ایک کبھی نہ ختم ہونے والے دُکھ کی طرف لے جاتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانہ کا مجموعی تاثر ''ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے'' سے زیادہ قریب ہے۔ افسانہ میں در پردہ جو سوال اُبھرتا ہے وہ اقبال کی نظم ''لینن خدا کے حضور میں'' کے اس مصرع کی یاد دلاتا ہے۔

'تو کونسی دنیا کا خدا ہے؟'

پروفیسر جمیل جالبی نے حسن عسکری کے افسانہ ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' کے حوالہ سے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے۔

''شعور کی رو، وہ بنیادی تکنیک ہے جسے عسکری نے نہ صرف متعارف کرایا بلکہ نہایت خوبی سے نبھا کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولا۔''

(تنقید اور تجزیہ۔ ص۱۰۳)

پروفیسر جمیل جالبی کی اس رائے سے پوری طرح اتفاق نہیں کیا جا سکتا کیونکہ انھوں نے دو باتوں کو یکجا کر دیا ہے------

۱۔ شعور کی رو سے متعارف کرانا

۲۔ نہایت خوبی سے نبھا کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولنا۔

دوسری بات تسلیم کی جا سکتی ہے لیکن پہلی بات سے اس لیے اتفاق نہیں ہو سکتا کہ سجاد ظہیر نے حسن عسکری کے دونوں افسانوں کے شائع ہونے سے تقریباً آٹھ سال پہلے اردو قاری کو شعور کی رَو سے واقف کرا دیا تھا۔ وہ نہ صرف اس تکنیک سے واقف تھے بلکہ انھوں نے اس تکنیک کو سمجھا اور اپنے افسانوں میں برتا۔ انھوں نے اس سلسلے میں جوائس کے مشہور ناول ''یولیسیز'' سے

بطور خاص استفادہ کیا جس کا اعتراف فکشن کے اکثر ناقدین نے کیا ہے۔ دراصل جوائس کے یہاں شعور کی رو کے پیش کرنے کے مختلف طریقے نظر آتے ہیں لیکن سجاد ظہیر نے جوائس کی دو ایک تدبیروں سے بطور خاص کام لیا ہے۔ مثلاً انھیں آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے ایک لفظ یا خیال سے دوسرا لفظ یا خیال سُوجھتا چلا جاتا ہے اور وہ اپنی بات کو بڑھانے کے لیے اکثر قافیوں کا سہارا لیتے ہیں۔ 'نیند نہیں آتی' کا مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''واہ واہ! مصلحتِ خداوندی، خداوندی اور رنڈی اور بھنڈی۔ غلط بھنڈی ہے۔ بھنڈی تھوڑی ہے۔ میاں اکبر! اتنا بھی اپنی حد سے نہ باہر نکل چلے۔ اور کیا ہے؟ بحرِ رجز میں ڈال کے بحرِ رمل چلے، بحرِ رمل چلے، خوب! وہ طفل کیا گرے جو گھٹنوں کے بل چلے۔ انگور کھٹے! آپ کو کھٹاس پسند ہے؟''

غور کیجیے وہ کردار جسے نیند نہیں آ رہی، بستر پر لیٹا ہے...... اور اس کا شعور آزاد تلازمۂ خیالات کے تحت رواں ہے۔ قافیے کی صوتی مناسبت سے 'خداوندی' پھر رنڈی اور اُس کے بعد بھنڈی یاد آتی ہے۔ کردار سوچتا ہے کہ وہ کہاں سے کہاں چلا گیا چنانچہ 'حد' کا تلازمہ قائم ہوتا ہے۔

''انگارے'' میں شامل ایک اور مصنف احمد علی نے اپنے افسانے 'بادل نہیں آتے' میں شعور کی رَو کا استعمال کیا ہے۔ انھوں نے بھی وہی تکنیک اختیار کی جو سجاد ظہیر نے کی یعنی ایک طرح سے دونوں پر یولیسیز کے مخصوص طریقۂ کار کا اثر بہت واضح ہے لہٰذا جمیل جالبی کا یہ کہنا دُرست نہیں کہ اردو فکشن کو شعور کی رَو سے عسکری نے متعارف کرایا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ حسن عسکری نے شعور کی پیش کش میں دوسری اور بھی تدابیر کا استعمال کیا جو جوائس کے یولیسیز میں موجود ہیں چنانچہ 'حرامجادی' یا 'چائے کی پیالی' ایسے افسانے ہیں جن میں شعور کی رو کی تکنیک زیادہ اُبھر کر اور نکھر کر سامنے آتی ہے۔ حسن عسکری نے داخلی خود کلامی کے علاوہ منقول خود کلامی سے کام لیا ہے اور راوی کا جستہ جستہ بہت مختصر سہی لیکن تبصرہ موجود ہے۔ جبکہ سجاد ظہیر کے افسانے 'نیند نہیں آتی' میں صرف داخلی خود کلامی کا استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت احمد علی کے افسانے ''بادل نہیں آتے'' کی بھی ہے۔ اس میں بھی پورے کا پورا افسانہ کردار کے ذہن میں واقع ہوتا ہے۔ یہ افسانہ بھی صرف داخلی خود

کلامی پر منحصر ہے۔ ''نیند نہیں آتی'' میں خارجی وقت غائب ہے اور صرف داخلی وقت موجود ہے جبکہ 'حرامجادی' میں داخلی وقت حاوی ضرور ہے لیکن اس میں خارجی وقت بھی موجود ہے۔ سجّاد ظہیر کے دوسرے افسانے 'پھر یہ ہنگامہ.....' میں راوی بیان کا سہارا لیتا ہے۔اس میں داخلی خود کلامی بھی موجود ہے۔ 'نیند نہیں آتی' میں جذباتیت بہت نمایاں ہے جبکہ 'پھر یہ ہنگامہ' میں ایک مخصوص فنی نظم و ضبط کا احساس بہت واضح ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ 'انگارے' اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ تھا اور سجّاد ظہیر پہلے افسانہ نگار، جنھوں نے 'شعور کی رَو' کی تکنیک کو اردو میں سب سے پہلے استعمال کیا اور اُسے رواج دیا۔ چونکہ یہ پہلی کوشش تھی اس لیے مذکورہ افسانوں میں یہ تکنیک اپنی تمام نزاکتوں اور باریکیوں کے ساتھ نہیں ملتی۔ سجّاد ظہیر نے اس طرز میں لکھنے کے لیے جوائس کی طرح شدید ریاضت بھی نہیں کی اور نہ ہی اُس کی طرح معجزۂ فن کی نمود کے لیے اپنی زندگی کے دس سال صرف کیے تھے۔ پھر بھی فکری اور فنّی دونوں نقطۂ نظر سے سجّاد ظہیر کے افسانے تاریخی اہمیت کے حامل ہیں کیونکہ ان افسانوں کی اشاعت کے بعد حقیقت اور تخئیل، اصلاح اور رومان مل کر بے باک حقیقت نگاری کی بُنیاد ڈالتے ہیں ورنہ اِس سے قبل اردو افسانہ عموماً سیدھے سادے بیانیہ انداز میں ہوتا تھا جس میں زندگی کے پیچیدہ مسائل اور نفسیاتی کشمکش کا اظہار نمایاں نہیں تھا۔ان افسانوں میں زندگی کے کچھ اہم پہلوؤں سے جان بُوجھ کر چشم پوشی کی جاتی تھی یا کسی نے بہت جسارت کی تو اشارہ کنایہ میں ان کی نشاندہی کردی۔ سجاد ظہیر نے جملہ احتیاطی تدابیر کو تقریباً بالائے طاق رکھتے ہوئے زندگی کے تاریک گوشوں پر روشنی ڈالی۔ بیجا سماجی پابندیوں پر تیرو نشتر چلاتے ہوئے اخلاقی جسارت کا بھی ثبوت دیا۔افسانہ کے مروّجہ انداز کو، جس میں پلاٹ اور کردار نگاری کو خاص اہمیت حاصل تھی، نظر انداز کرتے ہوئے افسانہ کی مغربی تکنیک کی راہ اپنائی۔اُن کی نظر میں پلاٹ اور اُس کی ترتیب کو اوّلیت حاصل نہ ہوکر، کردار بلکہ کردار سے بھی زیادہ صورتِ حال کو مرکزیت حاصل تھی۔ انھوں نے طرزِ بیان مختصر مگر جامع اپنایا جس میں محض معنی خیز اشاروں سے کام لیا اور درمیانی کڑیوں کو ملانے کا سلسلہ قاری کے سپرد کردیا۔اس تبدیلی کی وجہ سے اردو افسانے میں ہر قسم کے موضوعات پر بے باکی سے اظہار رائے کے دروازے کُھل گئے اور خارجی زندگی کے ساتھ ساتھ باطنی زندگی

پر بھی خاطر خواہ توجہ دی جانے لگی۔ اس سے انکار نہیں کہ فنّی اعتبار سے سجاد ظہیر کے افسانے بہت پُختہ نہیں ہیں۔ شاید اس لیے بھی کہ یہ محض فن کے اظہار کے لیے تخلیق نہیں کیے گئے بلکہ سماجی اسباب و علل تلاش کرنے خصوصاً مسلم معاشرے میں سفید پوشوں کے کردار کو طنز کا ہدف بنانے کے لیے خلق کیے گئے تھے۔ ان میں نعرۂ انقلاب نہیں ہے لیکن مذہب کے غلبہ اور حقوق کی پامالی کے خلاف بیزاری اور احتجاج ضرور ہے----- لیکن کیا یہ اہم بات نہیں ہے کہ سجاد ظہیر نے مستقبل کے لیے اردو افسانے کی سمت و رفتار کا تعین کر دیا، اور شعور کی رَو کی تکنیک کو استعمال کر کے اردو فکشن کو کولاژ، داخلی خود کلامی، منقول خود کلامی اور آزاد تلازمۂ خیال جیسی فنی تدابیر سے متعارف کرایا۔

◆◆◆

اردو افسانہ: مغربی ادبی روایات کے تناظر میں

مغرب کے فلسفیانہ اور ادبی نظریات اور علمِ نفسیات کے پیدا کردہ رجحانات نے اردو افسانہ کو ایک نئی جہت دی ہے۔ خصوصاً تحلیل نفسی، شعور کی رَو، آزاد تلازمۂ خیال، داخلی خود کلامی، علامت نگاری، وجودیت اور تجریدیت نے انسانی شخصیت کے مطالعہ کو کس حد تک متاثر کیا ہے، اردو افسانے میں اس کے تہہ بہ تہہ اثرات نظر آتے ہیں۔

ادب کی کچھ تخلیقی اصناف ایسی ہیں جن کا تعلق معاشرے اور فرد سے بڑا گہرا ہوتا ہے۔ افسانہ، ڈرامہ، ناول وغیرہ ان کی مثالیں ہیں۔ ادبی صنف جو بھی ہو وہ ایک فرد کے شعور اور لاشعور کے وسیلہ سے وجود میں آتی ہے اور فرد بہر حال معاشرہ کا ایک حصّہ ہوتا ہے لیکن ضروری نہیں ہے فن پارے کی تعبیر لکھنے والے کے مافی الضمیر تک ادب محدود ہو۔ مثال کے طور پر آپ کسی ادیب کے شہہ پارے کو لے لیجئے۔ غالبؔ کی کوئی غزل، منٹو کا افسانہ یا آغا حشر کا ڈرامہ۔ ان کی قرات کے بعد ہر قاری اپنی اپنی پسند اور مزاج کے مطابق ان فن پاروں کی تعبیر پیش کرے گا۔ اسی لیے رولاں بارتھ نے کہا تھا کہ مصنف مر چکا ہے۔ متن کے قائم ہوتے ہی مصنف باہر کا آدمی بن جاتا ہے۔ ڈرامہ ناول یا افسانے کی تعبیر سے سماجی علوم کا خاص تعلق ہے۔ کیونکہ ان میں معاشرہ، اس کا ماحول، پس منظر، اس میں بسنے والے افراد سب اس کی دروبست کا حصہ ہیں۔ فرد کردار ہے اور معاشرہ ان کرداروں کی آماجگاہ۔ الگ الگ خطوں اور گروہوں کے ثقافتی اور نفسیاتی طور طریقے ہیں۔ تحلیلِ نفسی کے ماہرین ان ہی کے پیش نظر تجزیہ کرتے ہیں اور ان کی ذہنی حالت کا اور ان کے بیان و اظہار کا جائزہ لے کر کسی نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ اس کی وضاحت کے لیے ہم انگریزی ادب سے شیکسپیئر اور اردو سے غالبؔ، اقبالؔ، منٹو یا قرۃ العین حیدر کے فن پاروں کو پیش کر سکتے ہیں۔

فِلپ آرم اسٹرانگ نے بڑی بلیغ بات کہی ہے کہ تحلیل نفسی کے ماہرین سگمنڈ فرائڈ، رنیک،

لاکاں اور اریکسن نے شیکسپیئر کے عمیق مطالعے کے بعد ہی اس طرزِ تعبیر کو سمجھا اور مشتہر کیا۔ شیکسپیئر کا Hamlet، The Tempest اور رومیو جولیٹ کے تجزیے اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ گرچہ اردو میں مغربی مصنفین کی طرح کوئی خصوصی مطالعہ نہیں پیش کیا گیا مگر بعض ناقدین نے اس موضوع پر غور وفکر ضرور کیا ہے۔ بطور خاص منٹو، بیدی، عصمت کے افسانے پر تنقید لکھتے ہوئے یہ وصف تلاش کیا گیا ہے۔ انوکھی مسکراہٹ (محمد حسن) بیدی کا متھن یا پھر منٹو کے افسانے ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار، کھول دو یا ٹوبہ ٹیک سنگھ وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن کو تحلیلِ نفسی کے حوالے سے پڑھنے پر توجہ کی گئی ہے۔

تحلیلِ نفسی

تحلیلِ نفسی پر مبنی تنقید (Psycho-analytical criticism) کا تعلق اولاً خالق (متن کے خالق) اور اس کے تخلیق کردہ متن (فکشن یا شاعری) سے ہوتا ہے۔ مگر عصری تنقید نے اس تحلیل نفسی کے متعلقات کو تقریباً بدل کر رکھ دیا ہے۔ ایک مکتبِ خیال نے اسے متن کے قارئین کی نفسیات سے منسلک کر دیا جب کہ دوسرے اسکول نے اسے مصنف کے رویے اور اس کے طرز فکر اور نفسی محرکات سے متعلق کر دیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اس اعتبار سے متن ہی مرکز ٹھہرتا ہے۔ رولاں بارتھ نے بھی متن کے سارے انسلاکات کو ردّ کر کے صرف اور صرف متن کو ہی معنی خیزی اور سارے معنی کا منبع قرار دیا ہے۔ یہ ایک نئی تعبیر تھی۔ یعنی اس اسکول کے ہر قاری/ ناقد نے اپنی اپنی ذہنی کیفیت کے زیر اثرتنی قرأت پر زور دیا ہے۔ نارمن ہولینڈ نے اسے Ego-Psychology (خود پسندی کی نفسیات) کی تنقید سے تعبیر کیا ہے۔ اس موضوع کا مطالعہ اسی اصطلاح کی شرحوں کے مطابق ہی ہونا چاہیے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب قاری ذہنی طور پر ایسا ہو کہ جیسے وہ خود کو یا متن کو دوبارہ تخلیق کر رہا ہو۔ اِن جملہ حقائق کے ساتھ یہ طے ہے کہ تحلیلِ نفسی یا نفسیاتی زاویہ مطالعہ افسانہ نگار اور افسانے کے نقاد دونوں کے لیے سودمند ہے۔ اب تک یہ دیکھا گیا کہ منٹو کا افسانوی ادب اس طرزِ مطالعہ کے لیے انتہائی اہم مظہر ثابت ہوا ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ راجندر سنگھ بیدی کے یہاں تحلیلِ نفسی کے کوائف نہیں ہیں، خوب ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اور وارث علوی کے مطالعات اس ذیل میں پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ پروفیسر نور الحسن

نقوی نے ایڈلر کے نفسیاتی نظریے کی رو سے پریم چند کے مشہور افسانے ''کفن'' کے کرداروں کو احساسِ کمتری اور احساسِ برتری کے حوالے سے پرکھا ہے۔ اُن کے مطابق:

> ''گھیسو اور مادھو نشے کے عالم میں بچی ہوئی پوریاں بھکاری کو دے دیتے ہیں تو گویا ساری زندگی کی فاقہ مستی کا بدلہ لے لیتے ہیں۔'' (فنِ تنقید اور اردو تنقید نگاری، ص ۶۰)

عام طور پر Psycho Analysis یا پھر Psycho Synthesis کے ترجمے کے طور پر اردو میں تحلیلِ نفسی کی اصطلاح کو رواج دیا جاچکا ہے۔ حقیقت میں انگریزی کی ان دونوں اصطلاحات کا مناسب اور درست ترجمہ نفسیاتی تجزیہ ہونا چاہئے۔ اردو میں چونکہ تحلیلِ نفسی کو شہرت حاصل ہوچکی ہے اس لئے اس اصطلاح کا استعمال عام ہے۔ تحلیلِ نفسی درحقیقت اظہار کے دوران انسانی عمل کے ذہنی کوائف کو جدا جدا انداز سے پیش کرنے کا طریقہ ہے۔ تحلیلِ نفسی ایک ایسا طرزِ عمل ہے جس کے ذریعے ذہن کی مختلف کیفیتوں کو مجموعی موضوع بنا کر کسی تعمیم کی طرف نشاندہی کی جاتی ہے یعنی تحلیلِ نفسی انسان کے ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات، جذبات اور احساسات کو ایک متحدہ موضوع بنا کر بیان کرنے کا خصوصی عمل ہے۔ اس عمل کا تعلق ادب سے کم اور نفسیات سے زیادہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس علم کی ایجاد کا تانا بانا اٹھارہویں صدی میں ایجاد شدہ علم Mesmerism سے جا ملتا ہے۔ اس ایجاد کا سہرا آسٹریلیا کے ڈاکٹر مِتسمبر کے سر جاتا ہے۔ وہ ۱۸۳۴ء میں پیدا ہوئے تھے اور ۱۸۶۶ء میں اس علم کو مشتہر کیا۔ ان کا طریقۂ عمل تحیر انگیز تھا۔ وہ آنکھوں پر متواتر انگلیاں نچا کر ایسی ذہنی کیفیت میں مبتلا کر دیتے تھے کہ متاثر شخص سوال کرنے والے کو اس کے خفیہ واردات، ماضی، حال اور مستقبل کے بارے میں بتا دیتا تھا۔ آج بھی نفسیات کے ماہر ڈاکٹر (Psychiatrist) کچھ ایسا ہی عمل کرتے ہیں۔ شیزو یا اِسکِلو فرینیا کے مریض سے ڈاکٹر مختلف عنوان کے سوالات کر کے اس کی ذہنی حالت کا تجزیہ کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جرمنی کے ڈاکٹر وینٹ اور سگمنڈ فرائڈ نے بھی اسی طرزِ عمل کو اپنا کر تحلیلِ نفسی کا نظریہ پیش کیا تھا۔ جرمن فلسفی ڈاکٹر ونٹ نے ۱۸۷۹ء میں نظریۂ خواب اور تحلیلِ نفسی کی جانب توجہ دی لیکن اسے ایک باقاعدہ نظری بنیاد سگمنڈ فرائیڈ نے فراہم کی۔ اُس کا کہنا ہے کہ انسانی

شخصیت تمام تر نفسیاتی عوامل کے تابع ہے۔ زندگی کا ہر خلل کسی نہ کسی نفسیاتی خلل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ لہٰذا متوازن شخصیت کا تصور نفسیاتی توازن کے بغیر ممکن نہیں۔ ہمارے ہندوستان میں مداری اور جمورے کے کھیل میں بھی کچھ اسی طرح کی شعبدے بازی سے کام لیا جاتا ہے۔ بظاہر یہ ایک تماشہ ہے مگر اس میں نفسیاتی کھیل ہی کھیلا جاتا ہے۔ کہتے ہیں کہ مداری ناظرین کی نظر باندھ دیتا ہے۔ وہ وہی دیکھتے ہیں جو مداری دکھانا چاہتا ہے۔ جادو کا کھیل بھی تحلیلِ نفسی کی تکنیک سے ہی کھیلا جاتا ہے۔ اس کو نظر کا دھوکا کہتے ہیں کہ انسان سحرزدہ ہو جاتا ہے۔ ثابت یہ ہوا کہ تحلیلِ نفسی Psychoanalysis انسانی فکر و خیال کی تعبیر کا ایک طبی طریقۂ کار ہے۔

بنیادی طور پر اُس Psycho analysis کے فلسفیانہ مطمحِ نگاہ کے چار تدریجی زاویے ہیں۔ اوّل شعور کی سطحیں، دوئم شخصیت کے تشکیلی عناصر، سوئم شخصیت کی حرکیات اور چہارم شخصیت کی نشوونما۔ شخصیت کی تشکیل و تعمیر میں فرائیڈ نے شعور کی تین سطحوں کا خصوصی ذکر کیا ہے۔

۱۔ شعور Conscious ہے۔ یہ زندگی کے روزمرہ اور عمومی نوعیت کے واقعات و کیفیات اور خیالات کی آماجگاہ ہے۔

۲۔ لاشعور (Unconscious) غیر تکمیل شدہ خواہشات، واقعات و خیالات کا ذخیرہ کہلاتا ہے۔

۳۔ تحت الشعور (SubConscious) شعور و لاشعور دونوں کو مربوط کرنے والی کڑی ہے۔

ہر سطح کا اپنا ایک عمل ہے لیکن اُن کی کڑیاں باہم مربوط ہیں۔ جاگتے وقت عملی زندگی کی مصروفیتیں یا سماجی زندگی کی پابندیاں انسان کو زیادہ دیر تک خیال و خواب کی دنیا میں نہیں رہنے دیتی ہیں۔ اسی سلسلہ کے ٹوٹنے اور جڑنے سے جو ہیولیٰ تیار ہوتا ہے وہ ادبی تخلیق کی بنیاد بن سکتا ہے۔ سب سے پہلے فرائڈ کے ذریعے باقاعدہ نفسیاتی طور پر نفسی تجزیہ کا نظریہ پیش کیا گیا۔ اس نے اس حقیقت پر خصوصی توجہ دی کہ جس طرح انسان جسمانی امراض میں مبتلا ہوتا ہے اُسی طرح ذہنی امراض بھی انسانی جسم سے متعلق ہوتے ہیں۔ دماغی امراض کا مطالعہ کرنا اور ان وجوہات کو اظہار کا ذریعہ بناتے ہوئے وہ ذہنی کوائف کو الگ الگ طریقے سے پیش کرنے کے بجائے کسی ایک نکتہ سے مربوط کر کے اس کا جائزہ لینا ہے۔ یہ عمل ہی تحلیلِ نفسی یا نفسیاتی تجزیہ کا

ضامن ہوتا ہے۔ دراصل انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے منفی اور مثبت خیالات کے سلسلے کو کئی وجوہات سے مربوط کر کے کسی ایک موضوع سے منسلک کر دینا تحلیلِ نفسی کی دلیل ہے۔ اس طریقۂ عمل میں ذہنی کوائف کو گو کہ جدا جدا انداز سے پیش کیا جاتا ہے لیکن وہ کسی نہ کسی موضوع سے مربوط ہوتے ہیں۔ نظریۂ شعور اور تحلیلِ نفسی میں بنیادی فرق یہی ہے کہ شعور کی رو کے ذریعے جذبات، احساسات اور خیالات کی پیش کش ممکن ہے اور ان تمام خصوصیات کا تعلق منفی اور مثبت انداز سے قائم رہتا ہے لیکن تحلیلِ نفسی کے دوران منفی اور مثبت خیالات کو پیش نظر نہیں رکھا جاتا بلکہ ذہن ایک خیال یا ایک سے زائد خیال کے بارے میں ارادے کا تابع ہو جائے تو اس کی وجہ سے ادا ہونے والے مختلف امکانات کو تحلیلِ نفسی کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ فرائڈ کے مطابق انسانی وجود اور اس کی زندگی کا مقصد ہی جنس اور جنسی خواہش قرار پایا تھا اسی لیے اس نے ذہن کی صلاحیت کو جنس کے معاملے میں غور و فکر کرنے اور اس کے لئے منصوبہ سازی کی تراکیب کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ حقیقت پیش کی کہ انسان کا ذہن غور و فکر کا منبع ہے اور وہ اسی وقت گہری سوچ کو ذہنی کوائف میں شامل کرتا ہے جبکہ اس کی جنسی بھوک شدت اختیار کر لیتی ہے۔ اس معاملہ میں فرائڈ یہ بھی لکھتا ہے کہ جنس کے لیے انسان مذہبی، اخلاقی اور سماجی اصولوں کو بھی فراموش کر سکتا ہے اسی لیے اس کے ذہن کی ترنگ کے بارے میں کوئی مثبت درجہ بندی یا منفی فکر کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی۔ اس نظریہ کے ماننے والوں کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ تمام نفسیاتی جرائم اور غیر اصولی کاموں کا منبع و مبدا جب ذہن ہے تو انسان کی جسمانی خرابیوں کی طرح دماغی امراض کی نمائندگی کے لئے ایک ایک درجے میں اسکا شمار کر کے تجزیہ کی کوشش کی جانی چاہئے تاکہ اس نفسیاتی تجزیہ کے توسط سے حقائق کو منظر عام پر لاتے ہوئے وہ تمام عوامل پیش کیے جائیں جو نفسیاتی تجزیہ کا وسیلہ بنتے ہیں جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ تحلیلِ نفسی کی بنیاد فرائڈ کے نظریات سے مستحکم ہوتی ہے اور اس نظریے کو یوروپی ادیبوں نے اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ آزادی رائے کو پیش نظر رکھتے ہوئے ایشیائی ممالک کے اہل قلم فنکاروں نے بھی اس طرزِ فکر کی طرف توجہ دی جس کی وجہ سے اس غلط فہمی کا آغاز ہو گیا کہ مذہب کی مخالفت اور اخلاق سے دوری کے علاوہ تہذیب و شائستگی کو ناپسند کرنے والے قلم کاروں نے تحلیلِ نفسی کی طرف توجہ دی کیونکہ

اس زمانے تک جنس کا ذکر اور جنسی عوامل پر گفتگو کو غیر اخلاقی مزاج کا مظہر سمجھا جاتا تھا۔ جیسے جیسے انسان کی ذہنی آزادی کا تصور عام ہوتا گیا۔ ادبیات میں تحلیل نفسی کے رویہ کو فروغ حاصل ہونے لگا۔ آج بھی اخلاقی اقدار کی پابند اردو زبان کے جدید اور مابعد جدید ادب کے علم بردار ادیبوں نے اپنی تحریروں میں تحلیلِ نفسی کو شامل کر کے فرائڈ کے اس نظریہ کی حمایت کا اعلان کیا ہے جس کا سلسلہ تنقید و تحقیق ہی نہیں بلکہ تخلیقی ادب کی درجہ بندی میں اہمیت کا حامل ہے۔ بہر حال یہ نکتہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ تحلیلِ نفسی ایک طریقۂ علاج ہے اور اس کا اطلاق کسی ادب پارہ پر اُس طرح نہیں کیا جاسکتا جس طرح کہ کسی مریض پر کیا جاتا ہے کہ ادب میں افراد اور واقعات کا وجود استعاراتی اور علامتی ہوتا ہے۔ کسی نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ ہیملٹ کو Oedipus Complex تھا تو اِس سے شیکسپیئر کے ڈرامہ Hamlet پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

شعور کی رو

اردو اصطلاح میں Stream of Consciousness کو شعور کی رو کہتے ہیں، کسی کا با شعور ہونا یہ باور کراتا ہے کہ وہ شخص آنکھیں اور کان کھلے رکھتا ہے۔ حواسِ خمسہ کو غیر معمولی طور پر بیدار رکھتا ہے۔ مشاہدہ اور سماعت کے ذریعہ اپنے فکر و خیال کو متحرک کرتا ہے۔ چونکہ یہ تحرک کسی رکاوٹ یا رخنے کے بغیر مستقل اور مسلسل بہاؤ میں رہتا ہے۔ یہ قدرت کے سائنسی اصول کہ انسان اور کائنات کی کوئی شئے جامد نہیں ہوتی (Nothing is static in the world) کے تحت حرکت میں ہے۔ انسانی فکر بھی ایک شئے ہے۔ ہر چند کہ یہ غیر مرئی شئے ہے۔ اسے دیکھا نہیں جا سکتا، چھوا نہیں جا سکتا مگر دھارے بہتے رہتے ہیں آبشار کی صورت میں۔ با شعور فرد ان کا مرتہن ہے۔ اشیا کے نقش و نگار، شکل و صورت کی شناخت، لفظ و معنی کے تعبیرات سب اسی شعور کے کرشمے ہیں۔ سماج اور معاشرہ، ان میں رہنے والے لوگ اور ان کے گروہوں کے درمیان رشتوں کی شناخت دماغ سے زیادہ فرد کے بالیدہ شعور پر منحصر ہے۔ افسانہ میں اُن ہی وضاحتوں سے عبارت ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کر کے جن تخلیق کاروں نے افسانے لکھے ہیں ان کی فنی عظمتوں میں اضافہ ہوا ہے۔ کیونکہ صنفِ افسانہ انسانی ذہن کی اس حالت کا بیان قرار پاتا ہے جس میں فکر

مسلسل رواں دواں رہے جیسے کہ آبشار یا جھرنا بہہ رہا ہو اور تخلیق کار جب ان کیفیتوں سے گزرے تو لازماً اُس کے تخلیق کردہ فن پاروں میں شہنائی کے سُروں جیسی بہتی روانی ضرور ہوگی۔ یعنی ایک چکر ہے میرے پاؤں میں زنجیر نہیں۔

افسانہ لکھنے کا یہ وہ طریقہ ہے جس میں مصنف کسی شخص یا فرد کے دلی جذبات، ذہنی کیفیات، داخلی احساسات کی تجسیم کرتا ہے اور کبھی کبھی کرداروں میں وہ سنسنی پیدا کر دیتا ہے جو مکالمے کے تاثر کو فزوں کرتا ہے یا پھر کسی مناسب مکالمے سے اُسے بدل دینے میں معاونت کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ بیان کردہ عمل کو تبدیل کر دینے میں بھی مدد کرتا ہے۔ یہ سنسنی ہی وہ رو ہے جو بکھرے ہوئے خیالات، کیفیات نیز جذبات کو متحرک کرتی ہے۔ ریزہ خیالی کو یکجا کر آبشار کی مانند رواں دواں رکھتی ہے۔ جب آبشار اپنے آخری مرحلے میں ٹھہرتا ہے تو کہیں دریا، کہیں جھیل، کہیں نالے بن جاتے ہیں۔ شعور کی رو (Stream of Consciousness) اسی آبشار جیسی ہے جب ٹھہرتی ہے تو کتنے حصوں میں متشکل ہو جاتی ہے، ندی، جھیل، نالے، بڑے تالاب اور اُن سے کیسے کیسے معنی برآمد ہونے لگتے ہیں، پیاس، کنارہ، گہرا، اتھلا، ٹھنڈا، مچھلی، نوکا، ملاح، اس کا جال وغیرہ وغیرہ۔ تو کیا یہ کہنا صحیح ہے کہ ٹکڑوں میں بٹے ہوئے یہ جملے معنی نہیں دیتے، دیتے ہیں۔ بس اس سلسلے میں فنکار اور نقاد دونوں کو چوکنا رہنے کی ضرورت ہے۔ انیس رفیع کے ایک کامیاب افسانے کے تعلق سے ایک نقاد نے شعور کی رو کے حوالے سے اس طرف اشارہ کیا ہے:

> ''اب بانہوں میں رات نہیں گھلتی۔ اکڑ کر لمبی لیٹ جاتی ہے صبح کے انتظار میں۔ ایسی ہی ایک رات ہے لیٹی ہوئی..........''۔

یہ مثال شعور کی رو کے لیے مناسب نہیں ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے رات کو مجسّم کر کے علمِ بیان کی اس صنعت کا استعمال کیا ہے جسے تشخصِ مجرّدات یا Personification کہتے ہیں۔

افسانوی نثر میں اظہار کے جدید انداز کے طور پر شعور کی رو کی اصطلاح بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ اس طرز اظہار کو طریقہ کار ہی نہیں بلکہ تکنیک کی حیثیت سے بھی شہرت حاصل ہو چکی ہے۔ بیانیہ طرز تحریر میں اس تکنیک نے کافی مقبولیت حاصل کی ہے۔ انسانی ذہن میں موجزن مختلف خیالات، جذبات اور دلی کیفیات کو یکجا کرنے کے ہُنر میں بے ربط اور بے ڈھنگ تصورات کو ربط

کا وسیلہ دیا جاتا ہے۔ منسلک کرنے کا یہی عمل شعور کی رو ہے۔ یہ تکنیک استعمال کرنے کے لئے بعض اوقات تخلیق کار شعور کے بہاؤ کا سہارا لیتا ہے اور کبھی داخلی خود کلامی کے توسط سے خیالات، جذبات اور کیفیات کو زیر بحث لاتا ہے اور کبھی کبھی آزاد تلازمۂ خیال اور وسیع منظر کی تکنیک کے ذریعے اس کی تکمیل انجام دیتا ہے۔ اس طرح شعور کی رو حقیقی طور پر افسانوی نثر میں اظہار کا ایک بہترین وصف ہے جس کے توسط سے بیک وقت خیال کی رو، انسانی جذبات اور دلی کیفیات کی بے ربطی کو ربط و تسلسل سے پیش کرنے کا یعنی حسنِ اظہار کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

شعور کی رو ذہنی عمل کے بارے میں جدید نفسیات کا ایک تصور ہے۔ اس کی تکنیک کو اصطلاح کے طور پر پہلی بار استعمال کرنے والے دانشور کی حیثیت سے امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز کا نام لیا جاتا ہے۔ اُس کے نظریے کے مطابق شعور ایک سیّال شے ہے جو ذہنِ انسانی میں تصورات، خیالات اور تاثرات کے مانند مسلسل رَو کی طرح بہتے رہتے ہیں تاہم اُن میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا ہے۔ ولیم جیمز نے ۱۸۹۰ء میں اپنی تصنیف ''مبادیات نفسیات'' میں اس حقیقت کا اظہار کیا کہ فکشن کے ذریعے ''اندرونی تجربات کے بہاؤ'' کا طریقۂ کار اختیار کیا جانا چاہئے۔ اس تکنیک کو جیمز جوائس کے علاوہ ڈورتھی رچرڈسن، مارسل پروست، ہنری جیمز، ولیم فاکنر اور ورجینا وُلف نے بھی استعمال کیا ہے۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعور کی رو کی تکنیک فرد واحد کے بجائے اجتماعی کوشش کا ذریعہ تھی جس کے توسط سے فکشن کے بیان میں ایک نئے زاویے کی تلاش کا سلسلہ شروع ہوا جس کی مدد سے زماں و مکاں کی پابندی سے ماورا ہونا کسی قدر آسان ہو گیا۔ اردو میں دوسری جنگ عظیم کے بعد اس تکنیک کو غیر معمولی ترقی حاصل ہوئی ہے۔

اردو میں شعور کی رو کی تکنیک سب سے پہلے سجاد ظہیر اور احمد علی نے ''نیند نہیں آتی'' اور ''بادل نہیں آتے'' جیسے کامیاب افسانوں میں برتی ہے، لیکن محسوس یہ ہوتا ہے کہ یہ تکنیک فلموں کے فلیش بیک تکنیک سے مستعار ہے۔ انیس رفیع نے مغربی بنگال اردو اکادمی میں سجاد ظہیر پر منعقد سمینار میں اپنے مقالے میں یہ نکتہ بھی برآمد کیا کہ سجاد ظہیر نے یوروپ کی فلموں میں رائج تکنیک فلیش بیک کو اپنے افسانوں میں بروئے کار لائے تھے، بعد میں ہندوستانی فلموں نے بھی اس سے استفادہ کیا۔ مثال محبوب خان کی بہترین فلم مدر انڈیا سے دے سکتے ہیں جس میں ہیروئن

نرگس گاؤں میں پانی کی نکاسی کے لیے ایک کھودی جانے والی لمبی نہر کا افتتاح کرتی ہے۔ کدال کی ہر ضرب کے ساتھ اُسے اپنے باغی بیٹے کی یاد آتی ہے۔ خیال کی رو نہر کے بہتے پانی کے ساتھ اُس وقت تک چلتی رہتی ہے جب تک گاؤں کے تماش بین کی تالیاں اسے ماضی سے باہر نکال نہیں لاتی ہیں۔

سجاد ظہیر اپنے افسانوی ادب میں یادوں کو تحت الشعور سے حال کے صفحات پر منتقل کرتے ہیں نتیجتاً ایک ادبی شہہ پارہ وجود میں آجاتا ہے۔ پروفیسر انیس اختر جو بائیں بازو کی سیاست کے زبردست حامی ہیں اور کلکتہ کے ایک مشہور کالج کے صدر شعبۂ اردو ہیں، انیس رفیع کی اس بات پر کہ ''لندن کی ایک رات'' مارکسی نظریے کا کھلا پروپیگنڈہ ہے اور تنقید کی مرتب میزان پر شاید کھرا نہیں اترتا ہے، سخت تنقید کی ہے۔ اتفاق واختلاف سے گریز برتتے ہوئے محض یہ عرض کرنا ہے کہ سجاد ظہیر کے فن پاورں نے پوری ایک نسل کو متاثر کیا ہے اور ترقی پسند ادب کے بنیاد گزار قرار پائے ہیں۔ منٹو اور قرۃ العین حیدر کو اسی لیے بڑا افسانہ نگار کہا گیا کہ جن کرداروں کو وہ اپنے افسانوں میں لاتے ہیں اُن کے Class Orientation یعنی طبقاتی اصل کا صاف پتہ چلتا ہے۔ ''لندن کی ایک رات'' تقریباً اُن ہی دنوں وجود میں آیا جب منٹو نے ''نیا قانون'' لکھا۔ دونوں کے نقطۂ نظر کا اظہار بھی ناول/ افسانے میں کردار کے ذریعے ہوا ہے مگر منٹو اپنی تحریر میں تانگے والے کا حمایتی نظر آتا ہے۔ طرفدار ہو کر اس نے افسانے کی تخلیق کی ہے۔ جب کہ سجاد ظہیر کا جاگیر دارانہ طبقہ سے تعلق تھا۔ وہ مارکسی مطالعات سے بہت متاثر تھے اور ہندوستان کی آزادی سوشلسٹ انقلاب کے ذریعہ حصول میں لانا چاہتے تھے۔ مارکسی دانشوری سے متاثر ہونے کے باوصف وہ خود کو طبقاتی تقسیم سے منٹو کی طرح آزاد نہیں کر سکے تھے۔

انیس رفیع کے بیانات لاشعور میں جمی یادوں کا حصہ ہیں جو رو میں بہہ کر سطح پر آگئی ہیں۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ کیوں نہ Autobiography کو بھی شعور کی رو کا نتیجہ کہا جائے۔ بہر حال راقم الحروف نے انیس رفیع کے حوالے اس لیے دیئے کہ مختلف اصناف کی نظری حسّیت کے تعین میں آسانی فراہم ہو سکے اور اصناف ادب پر ان کے اطلاقات قابل قبول ہوں۔ حالانکہ محمد حسن عسکری نے اس کو ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' میں پوری خصوصیات کے ساتھ استعمال کیا ہے

۔کرشن چندر کے افسانہ ''غالیچہ'' میں ابتدا سے آخر تک شعور کی رو کی کارفرمائی موجود ہے۔اس طرح اردو افسانہ میں شعور کی رو کی تکنیک کے جو تجربے کیے گیے وہ تخلیقی بنیاد پر کامیاب فن پارے ہیں۔ قرۃ العین حیدر اردو کی اہم افسانہ نگار ہیں جنھوں نے شعور کی تکنیک کو نمایاں طور پر استعمال کیا۔ اس طرح یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ شعور کی رو کے زیادہ امکانات افسانوی ادب میں ہی ممکن ہیں۔اس کے بجائے سفرنامہ، خاکہ، خودنوشت سوانح، انشائیہ، مکتوب نگاری اور پیش لفظ جیسی غیر افسانوی اصناف نثر میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ممکنات میں شامل نہیں۔انگریزی ادبیات میں بھی شعور کی رو کی تکنیک کو افسانوی نثر میں ہی استعمال کیا گیا ہے، اس کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ انسان کے خیالات، جذبات اور کیفیات کا اظہار افسانوی نثر کے ذریعے ہی ممکن ہے۔اس لیے شعور کی رو کی تکنیک کو صرف اور صرف افسانوی نثر میں ہی جگہ دی جاسکتی ہے۔تمام یوروپی زبانوں میں لکھے جانے والے ادبیات میں بھی شعور کی رو کی تکنیک کو فکشن کے جدید حیاتی عمل کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت کے علم بردار تخلیق کاروں نے اس طرز اظہار کو اپنی نثر میں بطور امتیاز اختیار کیا۔

آزاد تلازمۂ خیال

اُن خیالات کا مجموعہ ہے جن پر کوئی قدغن نہیں، سماجی دباؤ نہیں بلکہ یہ وہ خیالات ہیں جو لاشعور میں پوشیدہ ذہنی کیفیت کو منکشف کرتے ہیں۔یہ اصطلاح علم نفسیات سے ماخوذ ہے۔مختصر لفظوں میں اس کی تعریف اس طرح کی جاسکتی ہے کہ وہ خیالات یا تصورات ہیں جن پر کسی معاشرتی ضابطے کی پابندی ضروری نہیں۔یہ طریقۂ کار لاشعور کے تشکیلی نظام کو ربط دیتا ہے اور فوری طور پر منتشر خیالات کو یکجا کر لیتا ہے۔ایسے خیالات اختراعی ہوتے ہیں جن میں ترتیب اور تسلسل کا فقدان ہوتا ہے۔لہٰذا ان کے ادبی اظہار میں بھی یہ صورت منعطف ہوتی ہے۔ہم اگر اس کے ''کُل'' (Whole) پر نظر ڈالیں تو دیکھیں گے کہ ان میں ربط بھی ہے اور تسلسل بھی۔علاوہ ازیں معنی خیز بھی معلوم ہوتا ہے۔یہ رابطہ یا تعلق باہم باطنی زیادہ ہے جو بظاہر نہیں دکھائی دیتا۔یہ بھی حقیقت ہے کہ آزاد تلازمۂ خیال (Free Association of thought) شعور کی رَو کا متبادل (Alternative) ہے اور بکھرے ہوئے خیالات کے سلسلہ کو یادداشتی مظہر کے ذریعے

ایک دوسرے سے منسلک کرتا رہتا ہے۔ ادب میں اظہار کے طریقے کا فنکارانہ انداز جس میں خیالات بے ترتیب دکھائی دیتے ہیں لیکن ایک خیال سے دوسرے خیال میں کسی نہ کسی قسم کی معنوی سطح مربوط ہو جائے تو اس قسم کے اظہار کو آزاد تلازمۂ خیال قرار دیا جاتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک ایسا طرزِ تحریر ہے جس میں بے ترتیب خیالات کو ترتیب میں پرونا اور اس کے ذریعے معنوی سطح کو بلند کرنا ہی ادب کا وصف ہوتا ہے۔ بے ربطی میں ربط پیدا کرنا ایک دشوار مرحلہ ہے لیکن شعور کی رو کی تکنک سے وابستہ قلم کار اس طریق کار سے بھرپور استفادہ کرتے ہیں۔ ایک خیال سے دوسرے خیال کو مربوط کر کے معنوی سطح کو اظہار کی خوبی سے وابستہ کرنا اسلوب کی انفرادیت کا درجہ رکھتا ہے چنانچہ آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے اس فنکارانہ مثال کی دلیل سامنے آجاتی ہے۔ عام طور پر تخلیقی ادب میں شعور کی رو کے توسط سے اس اظہار کی خوبی نمایاں ہوئی۔ یہ حقیقت ہے کہ آزاد تلازمۂ خیال یورپی ادبیات کے توسط سے مشرقی شعر و ادب کا حصہ بنا۔ اور خاص طور پر امریکی ماہرِ نفسیات ولیم جیمز کے توسط سے نفسیاتی کشمکش کے اظہار کو نمایاں کرنے کے لئے آزاد تلازمۂ خیال کی نمائندگی کی گئی۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ اردو کے ادبیات میں اس قسم کے رجحانات کی نمائندگی ماضی کے پس منظر میں واضح نہیں تھی۔ حضرت امیر خسرو کے ضمن میں ۱۳۲۶ء سے قبل اُن کے ہندوی کلام میں بے ترتیب الفاظ کے ذریعے اظہار کو نیرنگی عطا کرنے کا وسیلہ دستیاب ہوتا ہے۔ انہوں نے شعری حسن کو نمایاں کرنے کے لئے انمیلیاں جیسی روایت کے ذریعے آزاد تلازمۂ خیال کی نمائندگی کی۔ ان کا مشہور شعر جو عوامی ادب کی نمائندگی کرتا ہے اور جس کے ذریعے انہوں نے کنویں پر پانی سینندھنے والی لڑکیوں کے چار الفاظ کو آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے نہ صرف ربط پیدا کیا بلکہ اظہار کی معنوی سطح کو بھی مربوط کر دیا۔ حضرت امیر خسرو کنویں سے پانی پینا چاہتے تھے اور لڑکیوں نے چار مختلف بے ربط الفاظ کو شعری پیرہن اختیار کرنے کا مطالبہ کیا۔ چار لڑکیوں کی زبان سے چار مختلف الفاظ جیسے کھیر، چرخہ، کتا اور پانی کو فنی اعتبار سے مربوط کر کے اظہار کی خوبی سے مالا مال کرنا تھا۔ حضرت امیر خسرو برجستہ گوئی اور شاعری میں خصوصی دلچسپی رکھتے تھے اس لئے انہوں نے فوراً یہ شعر کہہ دیا جس میں آزاد تلازمۂ خیال کا اظہار موجود ہے۔ وہ شعر ملاحظہ ہو۔

کھیر پکائی جتن سے چرخہ دیا چلائے
آیا کتا کھا گیا تو پانی مجھے پلائے

کبیر کے یہاں بھی ایسی کئی مثالیں موجود ہیں۔

حضرت امیر خسرو سے منسوب یہ شعر چار مختلف آزاد الفاظ کو ایک خیال میں منسلک کر کے آزاد تلازمۂ خیال کی معنوی سطح کو ابھارا گیا ہے، اور اس میں اظہار کی خوبی بھی نمایاں ہوتی ہے جس سے یہ ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ یورپی دنیا میں ولیم جیمز کے آزاد تلازمۂ خیال کی شروعات سے قبل ہندوستان کی سرزمین میں شعری روایت کے توسط سے ایک خیال کو دوسرے خیال سے جوڑ کر معنوی سطح کو مربوط کرنے کا انداز موجود تھا۔ عصری حسیت کے توسط سے ترقی پسند تحریک کے ادیبوں اور جدیدیت کے علمبردار تخلیق کاروں میں یورپی انداز تحریر کی خوبی کے طور پر آزاد تلازمۂ خیال کی نمائندگی پر خصوصی توجہ دی۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانوی نثر نگاروں کے افسانوں میں اس انداز کی نمائندگی خال خال نظر آتی ہے لیکن جدیدیت سے وابستہ قلم کاروں نے اس رویہ کو بطور خاص نثر کا حصہ بنایا۔ اظہار کی اس تکنیک کا انداز قرۃ العین حیدر، انور سجاد، جوگیندر پال اور انتظار حسین کے یہاں شدت سے ملتا ہے۔ یہ رویہ جہاں قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں جگہ پاتا ہے وہیں انتظار حسین کے افسانے ''زرد کتا'' میں اس طریقہ اظہار کی فنکارانہ صلاحیت نمایاں ہوتی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے کہ اردو کے افسانوی ادب میں آزاد تلازمۂ خیال کو یورپی طریقہ اظہار کی حیثیت سے اس طرح قبول کیا گیا کہ افسانہ میں آج بھی آزاد تلازمۂ خیال کی روایت کی پاسداری کی جارہی ہے۔ یہ طریقہ فنی اظہار کی وجہ سے نثر کے حُسن میں اضافہ کا ذریعہ بنتا ہے چونکہ اس طرز اظہار کو سب سے پہلے یورپ میں برتا گیا، اور اس کی خوبیوں سے واقفیت کے بعد ایشیائی ممالک کے ادیبوں نے اس طریقہ اظہار کو اختیار کرنا شروع کیا، اس لئے عالمی سطح پر ایشیائی ممالک کی زبانوں میں آزاد تلازمۂ خیال کی روایت انگریزی ادبیات کے زیر اثر پروان چڑھی اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اظہار کی اس فنکارانہ خوبی کی وجہ سے افسانوی نثر میں تہہ داری پیدا ہوئی ہے۔ اس لئے فکشن میں آزاد تلازمۂ خیال کی ضرورت اور اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا جبکہ آزاد تلازمۂ خیال کو غیر افسانوی نثر میں استعمال کرنا آسان نہیں ہے تاہم تخلیقی نثر کی ہر صنف میں تلازمۂ خیال کی گنجائش موجود ہے البتہ وہ نثر

جو منطقی تسلسل کی تابع ہو شاید خیال کی بے راہ روی کو برداشت نہ کر سکے۔ اس طرح فنی اظہار کے طور پر آزاد تلازمۂ خیال کو خصوصی طور پر افسانوی نثر کا ایسا فنی اظہار قرار دیا جائے گا جس کے توسط سے افسانے کے اسلوب میں فنکارانہ صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی لئے اس طرزِ اسلوب کو افسانوی نثر میں اہمیت حاصل ہے۔

خودکلامی

ایمائی اور رمزی عناصر سے مزین بیانیہ خود کلامی ادب کا ایسا طرزِ اظہار جس میں راوی کا بیان خود اپنے آپ سے گفتگو کرنے سے مشابہ ہو جائے، اس انداز کو ''خود کلامی'' (Soliloquy اور Monologue) کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ افسانہ میں قصہ کی ابتداء، ارتقاء، اس کے عروج یا اختتام کے دوران کیفیاتی خصوصیات کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ خودکلامی کے دوران تخلیق کار کے لئے کچھ ضروری نہیں کہ اس کا کوئی سامع موجود ہو۔ وہ تنہا کردار کے ذریعے تخلیقی حسیت کے حصہ کے طور پر خود کلامی کو کہانی پن میں اس طرح پیوست کرتا ہے کہ تخلیقی خودکلامی کا وصف کہانی، پلاٹ، کردار اور زماں و مکاں سے آزاد نہیں ہوتا بلکہ بیانیہ کی کیفیت کا کام انجام دیتا ہے۔ اس عمل کے لئے اردو میں خود کلامی کی اصطلاح مرّوج ہے۔ اس اصطلاح کا اردو میں رواج یوروپی ادبیات کے توسط سے عام ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے قلم کاروں اور اس کے بعد جدیدیت کے علمبرداروں نے عصر حاضر کی خود کلامی کو یوروپی ادبیات سے مستعار لے کر افسانوں میں اس طرزِ اظہار کی نمائندگی پر خصوصی توجہ دی۔

عصر حاضر کے ادب میں خودکلامی کو بیانیہ کے وصف کی حیثیت سے شہرت حاصل ہونے کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہے کہ آج کا انسان ذات اور خود آگہی کے کرب کے علاوہ دیگر مسائل میں گرفتار ہو کر اکیلے پن کا شکار ہوتا جا رہا ہے۔ اس کی تنہائی اور اکیلے پن کو دور کرنے کی غرض سے بیانیہ ادب میں خودکلامی کے انداز کو شامل کر کے تخلیق کاروں نے ذات کے کرب کے ازالے اور مسائل میں گھرے ہوئے انسان کو سکون و راحت کا سامان فراہم کرنے کی کوشش کی۔ چونکہ خودکلامی کا انداز بیانیہ ادب کا وسیلہ ہے اس لئے ڈراموں، فلموں اور ٹی وی سیریلوں میں بھی خود کلامی کے انداز کو شامل کیا جاتا ہے۔ کیوں کہ ڈرامہ، فلم اور .T.V بصری اور سماعی ذریعۂ ابلاغ

ہیں۔ آخری دونوں کے کراماتی اثرات اس میدان میں غیر متعلق ہیں۔ فاصلاتی نظام ترسیل نے ہمارے اکیلے پن کا ازالہ ضرور کیا ہے وہیں رشتوں سے کاٹ بھی دیا ہے۔ خود کلامی میں بھی ایک طرح کی لذت ہے اور تشفی کا احساس بھی۔ موجودہ عہد میں Electronic Gadgets نے اسے چھین لیا ہے۔ ہمیں تخلیقی لمحات کم سے کم میسر ہو پاتے ہیں۔ خود کلامی کے ذریعے کربِ ذات اور کربِ کائنات کی نشاندھی ہوتی ہے۔ اس عمل کے دوران ذات کی شکست وریخت کے علاوہ ضمیر کی آواز کے ساتھ ساتھ مذہبی، سماجی اور رسم و رواج کی پابندیوں اور اقدار کی جکڑ بندیوں کے خلاف آواز بلند کی جاتی ہے۔ اس دوران خدا سے گلہ وشکوہ، قسمت کی پامالی اور انسان کی بے بسی کو بطور خاص نشانہ بنایا جاتا ہے۔ خود کلامی کے دوران آزادانہ روش اور رسومات کی پامالی کا بیڑہ اٹھایا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے خود کلامی کے توسط سے بیانیہ نثر میں دل کے پھپھولے پھوڑنے اور شکایات کے دفتر کھولنے کا موقع فراہم ہو جاتا ہے۔ خود کلامی کے دوران ایسا انداز، بے قرار اور بے تاب انسان کو سکون و راحت کا سامان فراہم کرتا ہے۔ اسی لئے بیانیہ کے دوران خود کلامی کو عوامی سطح پر پسند کیا جاتا رہا ہے۔

''انگارے'' کے چند افسانوں، عزیز احمد اور کرشن چندر کی چیندہ تخلیقات کے سوا ترقی پسند ادب کے تخلیق کاروں کی تحریروں میں خود کلامی کا عکس خال خال ہی نظر آتا ہے۔ اس کے بجائے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے علم بردار تخلیقی ادیبوں نے یوروپی ادبیات سے اردو میں فروغ پانے والے خود کلامی کے وصف کو اپنے بیانیہ میں شامل کر کے اردو افسانے کو اس طرز اظہار کے محاسن سے وابستہ کر دیا۔ عصر حاضر کا ہر باشعور تخلیقی ادیب مکمل طور پر خود کلامی سے استفادہ کر رہا ہے۔ البتہ روایات کے پاسدار تخلیقی ادیبوں کی تحریروں میں اس انداز کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی۔ وہ اپنے بیانیہ میں خود کلامی کو شامل کرنے سے گریز کرتے ہیں لیکن نئی نسل آج بھی خود کلامی کے اظہار سے مالا مال ہو کر ادبیت اور تخلیقیت سے معمور افسانوں کے بہترین نمونے پیش کرنے میں کامیاب ہے۔

علامت پسندی

دنیا کے سارے فنون لطیفہ علامت کے بغیر ادھورے رہتے ہیں۔ علامت (Symbol)

انسان کے اظہار کا ایک ایسا مددگار ذریعہ ہے جو اظہار کے خارجی پہلو تک ہی محدود نہیں بلکہ اس کی ذات کے اندر کے معنی کو بھی باہر نکال لاتا ہے۔ یہ صرف اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ ادراک کی ایک کامیاب صورت بھی ہے۔ ہمارے ادب میں علامت، ایمائیت، اشاریت، رمزیت ایک دوسرے کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں یوروپی ادبیات میں علامت پسندی (SYMBOLISM) کو فن پاروں میں برتنے کی روایت کا آغاز ہوا۔ ژاں مورتیس نامی مشہور مفکر نے انیسویں صدی کے اواخر میں علامت پسندی/ اشاریت کی تحریک کا آغاز کیا۔ ژاں مورتیس نے ایک منشور کے ذریعے توجہ مبذول کی کہ ادبیات میں رومانیت اور واقعیت کی تحریکیں ختم ہوئیں۔ اس کے بجائے فنی اظہار میں علامت پسندی یا اشاریت کا آغاز ہوتا ہے۔ نثر اور شاعری میں طویل عرصے تک حسن و عشق کے اظہار پر توجہ دی جاتی رہی جس کے تحت ماورائی عشق، زمینی عشق کے علاوہ مجازی اور حقیقی عشق کی نمائندگی پر زور دیا جاتا رہا۔ مرد اور عورت کے مثالی عشق کے علاوہ جنس زدگی اور جنس سے انحراف کو بھی رومانیت کے اظہار میں شامل کیا گیا۔ اس کے بعد ہر رویہ اور عمل میں موجود واقعیت کے اظہار پر توجہ دی گئی۔ واقعیت یعنی ہر عمل اور رویہ میں چھپے ہوئے اظہار میں واقعہ کے انسلاکات کو واقعیت کی دلیل سمجھا گیا۔ واقعہ کے نمود سے لے کر اس سے منسلک تمام متعلقات کا حقیقت پسندانہ بیان ''واقعیت'' کی دلیل بن گیا۔ جب اس اظہار سے قاری کی طبیعت بے حظ ہوگئی تو مغربی مفکرین نے ایک نئے انداز کے ذریعہ اظہار کو نثر اور شاعری میں شامل کرنا شروع کیا جسے اشاریت یا علامت پسندی کی حیثیت سے شہرت حاصل ہوئی۔ کسی بھی واقعے یا قصہ سے وابستہ واقعیت کو تمام تر تفصیلات کے ذریعہ بنانا ہی اشاریت یا علامت پسندی کی دلیل ہے۔ جس میں تفصیلات سے گریز اور کسی اشارہ کے ذریعے مفہوم کو ادا کرنے کا کارنامہ انجام دیا جاتا ہے۔ اشاریت یا علامت نگاری تفصیل بیانی کے بوجھ کو کم کر کے مختصر الفاظ میں معنی و مفہوم تک پہنچنے کا وسیلہ ہے۔

جدیدیت کے علمبرداروں نے اشاریت یا علامت نگاری کو ایک فنی رجحان کے طور پر نثر اور شاعری میں استعمال کیا۔ علامت پسندی کے پیشرو کی حیثیت سے بودلیئر، ملارمے، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، ورلین اور ریمبو کو اس تحریک کو فروغ دینے والے اہم قلمکاروں میں شمار کیا

جاتا ہے۔ ان ادیبوں کے توسط سے اشاریت یا علامت پسندی کی تحریک کو انگلستان، امریکہ ،روس اور جرمنی جیسے مما لک کے شعر وادب میں منظرِ عام پر آنے کا موقع ملا۔ شاعروں نے خاص طور پر آزاد اور نثری نظم کی ہیئتوں میں علامت پسندی کو بڑھاوا دیا۔ جدیدیت کو ایک فنی رجحان کی حیثیت سے تسلیم کرتے ہوئے علامت پسندی کو اردو شاعری ہی نہیں بلکہ نثری اصناف میں بھی اظہار کا وسیلہ بنالیا گیا۔ مثلاً شاعری میں عمیق حنفی کا سند باد، اقبال کا شاہین اور نثر میں سُریندر پرکاش کا بجوکا؛ غیاث احمد کا پرندہ پکڑنے والی گاڑی، بلراج مین را کا 'وہ' اور احمد ہمیش کا افسانہ 'مکھی' وغیرہ۔ یوروپ کے مما لک میں اشاریت یا علامت پسندی کے آغاز سے قبل اردو شاعری علامات سے خالی نہیں تھی۔ ان علامتوں یا اشاریت میں روایت پسندی کا وصف نمایاں تھا جیسے بے چینی یا تڑپ کی کیفیت کے اظہار کے لئے ''مرغ بسمل'' یا 'مجنوں' کا استعمال کیا جانا ہے جو ایک طرح سے تلمیحی اور کسی حد تک علامتی بھی ہے۔ بعض الفاظ اور ترکیبات نثر ونظم میں اشاریہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں جن کے معنی ومفہوم میں بڑی وسعت ہوتی ہے۔ ان کے اطلاقات رسم و رواج اور تہذیب وثقافت پر ہوتے ہیں مثلاً صحت وسلامتی کے لئے'' تعویذ باندھنا'' سہاگ کی سلامتی کی علامت کے لئے'' جبیں میں افشاں بھرنا'' ایسی ہی متعدد علامتیں اردو کے شعر وادب میں اظہار کا وسیلہ بنتی رہیں جس سے واضح ہوتا ہے کہ اشاریت اور علامت کا رُجحان اردو شعر وادب میں قدیم دور سے ہی چلا آ رہا ہے۔ اگر اشاریت اور علامت کی تاریخ پر غور کیا جاتا ہے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انسان کو دنیا میں زبانوں کے علم سے واقفیت سے پہلے سے ہی اشاریت اور علامت کا سلسلہ جاری تھا۔ اس دور میں الفاظ کا ذخیرہ کم تھا۔ اس لئے اشاروں کی زبان سے مفہوم ادا کرنے کی روایت عام تھی۔ مثلاً اس عہد تک پڑوسی کا لفظ مروج نہیں تھا جس کے لئے اشارتی طور پر یہ کہا جاتا تھا کہ فلاں شخص کے گھر کے درخت کی چھاؤں ہمارے گھر کے صحن میں گرتی ہے۔ یعنی وہ ہمارا پڑوسی ہے۔ ''چھاؤں میں رکھنا'' علامت تھی کہ کسی چیز کو رہن رکھ دیا جائے یا سرپرستی میں لے لیا جائے۔ اسی طرح ''جھاڑ کے نیچے سونے'' کی علامت سے قبر میں دفن ہونے کا مفہوم ادا کیا جاتا تھا۔ یہ تمام علامات اور اشاریت کسی نہ کسی مثبت اور منفی مفہوم کی ادائیگی کے لئے استعمال کیے جاتے رہے جو قدیم دور سے سماج اور معاشرے میں علامت

اور اشاریت کی دلیل ہے۔ آج کی زندگی میں بھی علامتوں سے مفہوم کی ادائیگی ہوتی ہے۔ ریاضی یا حساب کے مضمون میں مختلف علامتوں کا ظہور آج بھی ہے جیسے (+،-،×،÷) کے اشاروں سے خود اساتذہ ہی نہیں بلکہ طلباء بھی بآسانی سمجھ جاتے ہیں کہ ان علامتوں سے جمع ،تفریق ،ضرب اور تقسیم کے معنی برآمد ہوتے ہیں۔ اشاروں سے یا علامت کے ذریعہ معنی و مفہوم کی گہرائی تک پہنچنا ہی در حقیقت اشاریت یا علامت پسندی ہے۔ ہندوستانی ادبیات اور مذہبیات میں ان علامتوں کا استعمال قدیم دور سے جاری ہے۔ آج بھی سڑک پر سواری کے سامنے لال بتی کا جلنا، رک جانے کی علامت ہے۔ اسی طرح ہری بتی کا جلنا آگے بڑھنے کی علامت ہے جبکہ پیلی بتی جلتی رہے تو آگے بڑھنے کی تیاری کرنے کا مفہوم نکلتا ہے۔ ضرب چلیپا سے دواخانہ اور صلیب سے عیسائی مذہب کے علاوہ چاند تارے سے اسلام اور سواستک کی علامت سے ہندو مذہب کی شناخت خود اس بات کی دلیل ہے کہ دنیا میں اشاریت اور علامت کے ذریعہ مفہوم کی ادائیگی اور معنویت کی گہرائی تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ فوج میں خبر رسانی کے لیے Code کا استعمال ہوتا ہے۔ یہ دوران جنگ زیادہ استعمال ہوتا ہے اور اسی خصوصیت کو نثر یا شاعری میں بطور اظہار استعمال کرنا اشاریت یا علامت پسندی کہا جاتا ہے جس کے لئے انگریزی میں متبادل اصطلاح کے طور پر SYMBOLISM کا استعمال ہوتا ہے۔

اردو شعر و ادب میں علامت پسندی اور اشاریت کا رجحان قدیم دور سے ہی رہا ہے۔ غزل، مثنوی، مرثیہ، شہر آشوب، قصیدہ اور دیگر نثری اصناف میں خاص طور پر افسانوی نثر (Fiction) کے توسط سے علامت پسندی اور اشاریت کے رُجحان کو جدیدیت کے علمبردار شاعروں اور ادیبوں نے فروغ دیا۔ نئی علامتیں نئے مفاہیم کے لئے استعمال کی جانے لگیں۔ رات اور دن کی علامتیں یا پھر صبح و شام کی اشاریت اُجالے اور اندھیرے کے لئے مختص نہیں رہیں بلکہ ان علامتوں کے ذریعہ ہمہ گیر معنوں کی ترسیل کا حق ادا کیا گیا۔ چنانچہ رات یا تاریکی کو غلامی اور دن یا سویرے کو آزادی کی اشاریت یا علامت کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ اس طرح ادب کی دنیا میں افسانہ ہی نہیں بلکہ ڈراما اور ناول میں مفہوم کی گہرائی اور گیرائی کی ترسیل کے لئے اشاریت اور علامت پسندی سے کام لیا گیا۔ واضح اور نمایاں علامتوں سے مفہوم کی ادائیگی میں آسانی فراہم ہوئی اس کے بجائے بھونڈی

اور غیر فطری علامتوں کے استعمال کی وجہ سے تفہیم میں پیچیدگی پیدا ہوئی۔ افسانے کے تخلیق کار و
ں کی حیثیت سے قرۃ العین حیدر، الیاس احمد گدی، انور سجاد، انتظار حسین، بانو قدسیہ، حسین
الحق، خالد جاوید وغیرہ کی افسانوی تحریروں میں اشاریت اور علامت پسندی کا عصری رجحان کارفرما
نظر آتا ہے۔ غیر افسانوی نثر جیسے سفرنامہ، رپورتاژ اور سوانح کے علاوہ خودنوشت سوانح میں کسی حد
تک اشاریت اور علامت نگاری کا انداز نمایاں ہوتا ہے۔ تاہم اردو کی دیگر غیر افسانوی اصناف جیسے
انشائیہ، مکتوب نگاری، مراسلہ نویسی، مضمون، خاکہ۔ روزنامچہ، دیباچہ اور تذکرہ نویسی میں اردو کے
ادیبوں نے اشاریت اور علامت پسندی کے اظہار پر کم توجہ دی ہے۔ اس طرح اردو کے افسانوی
اور تخلیقی ادب میں علامت پسندی اور اشاریت کا اثر زیادہ ہے جبکہ غیر افسانوی نثر میں اس اظہار کی
کمی محسوس کی جا سکتی ہے۔ صحافتی نثر میں تو اس کا امکان ہی معدوم ہے۔

دراصل علامت انسان کے اظہار کا ایک ایسا مددگار ذریعہ ہے جو اظہار کے خارجی پہلو تک
ہی نہیں، اس کی ذات کے اندر کے بھی معنی باہر نکال لاتا ہے۔ یہ صرف اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ
ادراک کی ایک کامیاب صورت بھی ہے۔ علم البیان کے علامتی نظام سے قطع نظر علامتی افسانے کا
وصف یہ ہے کہ جتنا افسانہ نگار کہتا ہے، قاری اس سے زیادہ دیکھتا اور محسوس کرتا ہے۔ اسی لیے اس
تکنیک میں ڈھلے ہوئے لفظوں سے پیکر بنتے چلے جاتے ہیں۔

وجودیت (Existentialism)

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

غالبؔ اس نیستی اور ہستی کی دُھند میں اپنے ہونے کا جواز ڈھونڈ رہا تھا۔ غالبؔ کا زمانہ بھی
ہندوستانی تاریخ میں انتشار، بدنظمی (Anxiety) کا زمانہ تھا۔ دارالسلطنت دلّی برباد و بے مہار
تھی۔ نااُمیدی و بے یقینی اپنے عروج پہ تھی۔ انسان کو اپنے وجود پہ شک ہونے لگا تھا۔ تب غالبؔ
نے Ultimate یعنی خدا میں پناہ ڈھونڈی جو بہر صورت لافانی اور جاوداں ہے۔ صوفیا کرام بھی
یہی کہتے ہیں اپنی ذات کو خدا کی ذات میں ضم کر دینا ہی وجود کا ثبات ہے۔ زمانہ حال میں دوسری
جنگ عظیم کے بعد پوری دنیا ایسی ہی صورت حال سے نبرد آزما تھی۔ وہی بے یقینی، نا امیدی،

لایعنیت کا غلبہ تھا۔ غالبؔ نے منطق سے کام لیتے ہوئے وجود اور لا وجود کے فلسفے پر سوال اُٹھایا تھا۔ عموماً وجودیت کو ہم مغرب کے فلسفیوں سے منسوب کرتے ہیں۔ جس طرح مغرب میں دوسری جنگ عظیم کے بعد دنیا کی بے ثباتی اور زندگی سے ناامیدی کا ایک طوفان اٹھا ہمارے سماجی فلسفے اور عقائد سے بھی یقین اٹھ گیا تھا۔ انسان تنہا اور لاچار محسوس کرنے لگا تھا تو مذکورہ بالا فنکاروں نے اپنے محسوسات کا اظہار کیا۔ بطور خاص فکشن میں۔ اس نوع کے ادیب کی تخلیق کو وجودیت کے فلسفے سے مربوط کر دیا۔ Existentialism کا یہ نظریہ اردو ادب میں بھی داخل ہو گیا۔ مگر یہ فلسفہ تو اردو میں میرؔ اور غالبؔ کے زمانے میں ظہور پذیر ہو چکا تھا جیسا کہ مذکور ہوا۔ تباہ حال دلی پر نادر شاہ کا حملہ، فرنگیوں کا ظلم و تشدد و عام آدمی کا خوف و ہراس۔ زندگی کی غیر یقینی اور فنا پذیری کی صورت حال مہاجرت کا شکار انسان اپنے وجود پر سوال نہ کرتا تو اور کیا کرتا۔ بس دونوں زمانوں میں فرق صرف ہتھیاروں اور جنگی ساز و سامان کا تھا۔ غالبؔ میرؔ کے زمانے کی جنگ محدود تھی۔ عالمی جنگ اور ایٹمی ہتھیار پوری دنیا کی تباہی کا سبب بن سکتے تھے۔ مغرب کے فلسفی، دانشور، تخلیق کار سب یہ طے کر کے بیٹھے تھے کہ انسان کا مقدر فنا ہی فنا ہے اور کچھ بھی نہیں۔

اب اس تناظر میں ایک اختلافی امر یہ ہے کہ فلسفۂ وجودیت کے مفکرین وجودیت کی تعریف اپنے اپنے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یعنی ہم خیال نہیں ہیں۔ سورین کرکے گار جو وجودیت کے فلسفے کا بانی متصور کیا جاتا ہے اس کا کہنا ہے کہ ہر فرد اپنے اپنے طور پر اپنی زندگی کی راہیں متعین کرتا۔ وہ کیا ہے۔ کیا ہوگا یا کیا ہو گیا اس کا ذمہ دار وہ خود ہے۔ سماج، مذہب یا معاشرہ نہیں۔ یہ دراصل فردیت پسندی کی توسیع تھی جو وکٹوریا کے زمانے کے دانشوروں کا تصور تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی وجودیت فرانس اور جرمنی کے فلاسفروں کا موضوع تھی۔ اس جنگ عظیم میں مغربی ممالک جرمنی، اٹلی اور جاپان کے بڑھتے ہوئے فاشسٹ انتہا پسند عزائم کو روکنے کے لیے اکٹھے ہو گئے تھے۔ ایٹم بم کے استعمال نے بقا کی جگہ فنا کے تصور کو مزید استحکام بخشا۔ ہستی سے زیادہ نیستی نے ادب کو متاثر کیا۔ مارکسی تصور جو زندگی کا تصور تھا ماند پڑنے لگا۔ اسٹالن اور ماوزنگ کے پرولتاری ڈکٹیٹر شپ کو بھی ہٹلر اور میسولینی کے جبر کے مساوی قرار دیا جانے لگا۔ یہیں سے عالمی ادب نے نیا رخ لیا۔ جسے نیا روپ یا جدید ادب کہا جانے لگا۔ اس ادب نے وجودی مسائل کو بڑی

سنجیدگی سے برتنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں فردیت پسندی (Individualism) ادب کا غالب رجحان بن گئی۔ ہر فرد اور ادیب اپنے اپنے تجربوں کی بنیاد پر تصور حیات کی تشکیل کرنے لگا۔ جدیدیت کے رجحانات ان ہی تشکیلات کے مرہون منت ہیں۔ ذات کی تلاش جیسے وجودی مسائل جدید فن کاروں کے پسندیدہ موضوعات بن گئے۔ ادب پاروں کی اشکال اور ہیئتوں کی بھی شکست و ریخت ہوئی۔ گویا ان کا وجود بھی مشتبہ ہو گیا۔ غالب نے جو اپنے وجود کو مشکوک کہا تھا تو آج بھی مشکوک اور وسوسے ویسے ہی موجود ہیں۔ ان کا وجود دائم ہے۔

وجودیت (Existentialism) کا فلسفہ ذات کے ادراک اور فرد کے اثبات کی ایک کوشش قرار دی جاتی ہے۔ یہ بیسویں صدی کی وہ تحریک ہے جس پر سورین کرکے گار اور نطشے کے اثرات تھے بلکہ انھوں نے ہی اس تحریک کو فرانس میں شہرت دی لیکن بہت زیادہ شہرت اسے سارتر نے دی۔ سارتر کا فلسفہ یہ تھا اور بطور خاص اس پر زور دیا کہ معاشرے کے تفاعل میں افراد کی طاقتور خواہشات کے ذریعے سماج کے اُن مسائل کو حل کیا جائے جو غیر مہذب، اخلاق سوز اور لا یعنی معاشرے کی دین ہیں۔ اس فلسفے نے آدمی کی تعریف اس کی مکمل شخصیت اور تحرک کی بنیاد پر کی نہ کہ اس کے ارادے اور اس کی اہلیت پر۔ اس کا وجود اس لیے ہے کہ فرد اپنی خواہش اور تمناؤں کو از خود متحرک کرے۔ سارتر، کافکا، کامو نے وجودی فلسفہ کو نہ صرف اعتبار بخشا بلکہ ان کے فروغ و شہرت کے علمبردار بھی رہے۔ برٹرنڈ رسل نے اسے مزید وسعت دی۔ اپنی کتاب Has Man A Future (کیا آدمی کا مستقبل ہے؟)۔ اس کتاب میں وجودی فلسفے سے زیادہ قیاسی فلسفہ کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ مثلاً تیسری عالمی جنگ چھڑی تو کیا یہ دنیا قائم رہے گی۔ وجودیت کی گفتگو اسی وقت ممکن ہے جب دنیا کا وجود رہے گا۔ یعنی دنیا اور فرد کا ہونا لازم و ملزوم ہے۔ اب ان دونوں میں اولیت اور ثانویت کا سوال اٹھتا ہے۔ مفکرین نے اس سوال پہ بھی غور کیا ہے۔ اس سیاسی تشویش نے وجودیت کے تصور کو مزید تقویت پہنچائی جو غیر یقینی صورتِ حال اور لایعنیت تک پہنچ گئی۔ جدید ادب (یا اردو ادب) نے گہرا اثر قبول کیا۔ بطور خاص ہندو پاک میں ریزہ خیالی، ہیئتی توڑ پھوڑ غیر مربوط خیال Abstract اور Absurd فن پارے وجود میں آئے حالانکہ اب نقشہ بدلتا نظر آ رہا ہے مگر خوف اور تناؤ اب بھی باقی ہے۔ انسانی وجود اب بھی

خطروں سے گھرا ہے۔ اسی لیے کہا جا رہا ہے کہ جس فلسفے کو جدیدیت کے نام سے ادب میں لایا گیا تھا وہ اب بھی زندہ ہے۔ مارکسی فلسفہ نے خارجی وجودیت کو اہمیت دی اس کے برعکس جدیدیت پسندوں نے داخلی کیفیت کے اظہار کو فوقیت دی۔ دونوں کیفیات آدمی کے وجود کے ساتھ ازل سے منسلک ہیں۔ جیسا کہ مذکور ہوا بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی یوروپی دنیا میں کئی بنیادی فلسفوں کا آغاز ہوا۔ وجودیت یا موجودیت اُن میں سے ایک ہے۔ مغرب میں یہ فلسفہ اُس ذہنی انتشار کی بدولت وجود میں آیا جو مادیت پرستی اور مشینی ترقی کا مظہر تھا۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ انسان کے وجود پر زور دیتا ہے کہ

میں کون ہوں؟

میں کہاں ہوں؟

میرے ہونے، نہ ہونے کی حقیقت کیا ہے؟

ڈاکٹر سی۔ اے۔ قادر اپنی کتاب ''فلسفۂ جدید اور اُس کے دبستان'' میں رقم طراز ہیں:

> ''وجودیت کا ظہور تاریخ کے ایسے دور میں ہوا جب ہر طرف سے فرد کی فردیت پر حملے ہو رہے تھے۔ انسان کو معروض (Object) بنا دیا گیا تھا اور جبریت کا دور دورہ تھا۔ مادیت اور مطلق تصوریت نے انسان کا دائرۂ خیال و عمل تنگ کر رکھا تھا اور اسے مجبور و مقہور زندگی دے رکھی تھی۔''
>
> (ص ۱۱۸)

اختلاف رائے کے باوجود کارل یاسپر، مارٹن ہائی ڈیگر، نیطشے، سورین کر کے گار اور ژاں پال سارتر نے اسے فروغ دیا۔ ناقدین نے اس جانب توجہ مبذول کی ہے کہ یوروپ کے دو بڑے ادیبوں ہوسیرل اور ہائی ڈیگر کے فلسفیانہ افکار اور مذہبی تعلیمات کی وجہ سے دانشور اور عوامی طبقہ دینی اور لادینی خانوں میں منقسم ہو گیا۔ معاشرہ کو ان دو خانوں میں بانٹنے کے لئے بیشمار چشم دید اور مادی تصورات کو بھی پیش کیا جانے لگا۔ غرض اس تقسیم کے تصورات کے امتزاج سے ادب بھی متاثر ہوا۔ اس دور کے ادیبوں جیسے کامیو، سارتر اور کافکا نے اپنی تخلیقات میں وجودیت کے بے معنی فلسفے کو بیسویں صدی کا حاوی فلسفہ قرار دیا۔ مذہب پرستوں نے جب انسانی وجود کو مذہبی اساس پر تقسیم کی

روایت کا سلسلہ شروع کیا تو اس کے خلاف دنیا بھر کے فن کاروں نے آواز بلند کی چنانچہ جدیدیت کے توسط سے پھیلنے والا وجودیت کا فلسفہ اس حقیقت سے عبارت ہے کہ وجودیت کے ذریعے لغویت، بے عقیدگی، بے زمینی اور فرد کی تنہائی کے علاوہ اقدار کی شکست اور لا حاصلی کے اظہار کو افسانوی اور ڈرامائی تخلیقات میں جگہ دی جانے لگی اور یہی عمل وجودیت کا علم بردار قرار پایا۔

وجودیت نے دو مختلف انداز کی نمائندگی کی جس کے ذریعے دینی وجودیت اور لادینی وجودیت کا اظہار ہونے لگا۔ وجودیت کے یہ دو مختلف انداز اپنی خصوصیت کے علمبردار ہیں۔ وجودیت کو ماننے والوں میں دینی وجودیت (deistic ontology) کے ذریعے اس خیال کا اظہار کیا کہ کائنات کے تمام مظاہر اور فرد کے وجود کو مطلق حیثیت نہ دیتے ہوئے یہ خیال کیا جائے کہ یہ تمام موجودات ماورائی قوت کے وجود کے ذمہ دار ہیں۔ یہ وجودی نظریہ کر کے گار اور ہائی ڈیگر نے عام کیا اور ہیڈؔ نے اس فلسفے کی ترویج انجام دی اس طرح وجودیت کی ایک شاخ ماورائی قوت کے وجود کے تابع کائنات اور تمام مظاہر کو ظاہر کرتے ہوئے فرد کے وجود کو بھی مطلق نہ قرار دینے کی نمائندگی کی جبکہ لادینی وجودیت کے توسط سے یہ حقیقت واضح کی گئی کہ کائنات کے وجود کو اتفاقی حادثہ قرار دے کر اس کے وجود کا کوئی خالق نہ ہونے کو تسلیم کیا جانے لگا جو وجودی نظریہ کی بنیاد ہے۔ اس طرح وجودیت کے دو نظریے قائم ہوئے اور ان دو نظریوں کا اطلاق ادبیات پر بھی ہونے لگا۔ دینی وجودیت کے تحت تمام دنیا کے موجودات کو تابع قدرت قرار دیا گیا جسے مذہبی وجودیت کا پیش خیمہ قرار دیا جاتا ہے اس کے برعکس کائنات اور انسان کے وجود کو اتفاقی حادثہ قرار دے کر یہ تسلیم کیا گیا کہ خالق کے وجود کو بھی تسلیم نہ کیا جائے اس طرح وجودیت کا فلسفہ ایک جانب خدا پرست دین و مذہب کے ماننے والوں کی نمائندگی کرتا ہے تو دوسری طرف خدا کا انکار کرنے والے ادیبوں نے لادینی وجودیت کو قبول کرنے کی طرف توجہ دی۔ وجودیت کے ان دونوں فلسفوں کا اثر سب سے پہلے یوروپی ادبیات پر نمایاں ہوا جس کا اثر ایشیائی ادیبوں نے بھی قبول کیا۔ اردو افسانہ میں اس نقطۂ نظر کے تحت تہہ داری، زرخیزی اور معنی آفرینی میں اضافہ ہوا۔ اس میں ایسے تمام تصورات شامل ہیں جس میں انسان خود کو تنہا محسوس کرتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ذات کی شکست کے علاوہ اقدار کی شکست بھی اسے مجبور کر دیتی ہے کہ وجود مطلق کارگر ہوتا تو

انسان کو لاحاصلی اور بے عقیدگی کا شکار نہ ہونا پڑتا۔ وجود، شناخت، ذات، جوہر، آگہی، لمحہ، انتخاب، عمل، لایعنیت، آزادی جیسے الفاظ مخصوص وجودی اصطلاحیں ہیں۔

قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، خالدہ حسین، انور سجاد، جوگیندر پال، سُریندر پرکاش، بلراج مین را، پیغام آفاقی، رشید امجد، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، خالد جاوید، احمد رشید وغیرہ نے اس جانب خصوصی توجہ دی ہے۔ یہ اردو کے وہ افسانہ نگار ہیں جنھوں نے فرد کی تنہائی، بے بسی، مایوسی، شناخت کی گم شدگی، شخصیت کا انتشار اور اجنبیت جیسے وجودی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

قرۃ العین حیدر : قرۃ العین حیدر کے افسانوں خصوصاً جلاوطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، فوٹو گرافر میں تغیر آفرینی اور تباہ کاری میں موت اور انسانی وجود کی کشاکش پوری طرح جلوہ گر ہے۔

انتظار حسین: فرد کی تنہائی کا احساس اور اپنے تشخص کے آشوب میں مبتلا انسان کے باہمی تصادم کے ساتھ ساتھ حرص وہوس اور نفسِ انسانی سے بچنے کی کوشش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کنکری، آخری آدمی، زرد کتا، شہر افسوس اس کی نمائندگی کرتے ہیں۔

انور سجاد : کے افسانوں کا مرکز و محور خوف، جبر، اجنبیت اور تنہائی کا شدید احساس ہے۔ کونپل، روانگی، کیکر وغیرہ وجودیت کے غماز ہیں۔

خالدہ حسین : خالدہ حسین کی کہانیوں کا بنیادی استعارہ حیرت ہے۔ قاری کو حیرت اس وقت ہوتی ہے جب اچانک کوئی غیر متوقع بات غیر معمولی انداز میں وجود میں آتی ہے اور استعجاب کی کیفیت میں مبتلا کر دیتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ حیرت پُراسرار واقعیت کا دوسرا نام ہے اور پُراسرار واقعیت کی سرحدیں۔ مابعد الطبیعات سے منسلک ہو جاتی ہیں۔ خالدہ حسین کی کہانیوں میں یہ تینوں کیفیتیں کچھ اس طرح سے مدغم ہو جاتی ہیں کہ مثلث دائروی شکل اختیار کر کے ایک محور پر آ جاتا ہے۔

رشید امجد : کے یہاں بھی شناخت و عدم شناخت اور جبر و کرب کا جو تصور اُبھرتا ہے وہ

افسانہ ریزہ ریزہ شہادت، سمندر قطرہ سمندر، گمشدہ آواز کی دستک میں اس خیال کی نمائندگی کرتے ہیں۔

دراصل اس زاویے کے تحت تنہا رہ جانے اور جبر کے دائروں میں اسیر ہو جانے کا کرب، ذات کے ٹوٹنے، بکھرنے کا خوف، یقین اور بے یقینی کی اذیت میں مبتلا کردار ایک پُر اسرار دہشت اور خوف میں مبتلا نظر آتے ہیں جیسے اُن سے قوتِ فیصلے کی طاقت ہی نہیں بلکہ ان کی شناخت بھی چھین لی گئی ہو اور اسی سے زندگی کی بے معنویت اور ذات کے گُم ہونے کا المیہ پیدا ہوتا ہے۔ خالدہ حسین اس المیے کو اکثر اپنی ذات کے حوالے سے پیش کرتی ہیں۔ وہ ''دروازہ'' کے پیش لفظ میں 'اعتراف' کے عنوان سے لکھتی ہیں:

> ''جب میں اپنے آپ کو محسوس کرنا چاہتی ہوں تو لکھتی ہوں۔ کہانی لکھنے کا عمل میرے لیے اپنے وجود کا رشتہ قائم رکھنے کی کوشش ہے........تو جب اپنا آپ خطرے میں محسوس ہوتا ہے، میں اپنے آپ کو لکھنے پر مجبور پاتی ہوں۔ شاید فنا کا خوف، بقا کی حسرت، زندگی کی محبت مجھے لکھنے پر مجبور کرتی ہے۔''

تجریدیت

تجریدی آرٹ (Abstract) بنیادی طور پر مصوری کی اصطلاح ہے۔ مصوری میں یہ اصطلاح نفسیات کے جدید نظریات کے زیرِ اثر داخل ہوئی تھی جس میں فرائڈ کے نظریۂ لاشعور اور نظریۂ خواب کے عناصر شامل تھے۔ اس تکنیک کے پیشِ نظر افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ہے۔ جذبات و تاثرات سے گُریز کرتے ہوئے وہ زندگی کو جس طرح اپنے اردگرد بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اُسی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔ انور سجاد کی کہانی ''کونپل''، خالدہ حسین کی ''ہزار پایہ''، بلراج مین را کی ''ماچس'' سُریندر پرکاش کی کہانی ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' اور ''رونے کی آواز'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

یہ وہ مغربی ادبی تناظرات ہیں جن کے سائے میں اردو افسانہ پروان چڑھا ہے اور آج اکیسویں صدی میں عالمی سطح پر اپنی ایک پہچان بنا سکا ہے۔

حواشی:

۱: اس قسم کا کلام word play کے ضمن میں آتا ہے۔ انمل بے جوڑ الفاظ اور تصورات کو جوڑنے کا عمل شعوری کاوش کا نتیجہ بھی ہوسکتا ہے۔ Free Association میں سمت اور نتائج کا تعین پہلے سے نہیں ہوتا ہے۔

۲: Soliloquy کی اصلاح ڈرامے میں کسی کردار کی خود کلامی کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ Dramatic monologue ایک باقاعدہ صنفِ سخن ہے جس میں سامع کی موجودگی تو ہوسکتی ہے لیکن ایک کردار اپنی بات کہے جاتا ہے بغیر کسی مداخلت کے Internal monologue کا استعمال زیادہ تر فکشن میں ہوتا ہے۔

افسانہ ''کفن'' کا معروضی مطالعہ

پریم چند کا افسانوی ادب میں ایک مُنفرد مقام ہے۔ وہ نہ صرف اردو کے پہلے بڑے افسانہ نگار ہیں بلکہ حقیقت نگاری اور دیہی زندگی کے مسائل کی ابتدا اُنھیں کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ اُنھوں نے اردو ہندی میں تقریباً ۳۰۰ (تین سو) افسانے لکھے لیکن جامعہ، دسمبر ۱۹۳۵ء کے شمارے میں شائع ہونے والا اُن کا افسانہ ''کفن'' اُن کے افسانوی سفر میں آخری عہد کی یادگار، افسانوں میں سب سے کامیاب تخلیق اور فنی چابکدستی کا اعلیٰ مظہر ہے۔ سلیم اختر کی اِس رائے سے اتفاق کے ساتھ:

> ''پریم چند نے اردو میں مختصر افسانے کی روح کو سمجھتے ہوئے اس کے تکنیکی لوازم کو پہلی مرتبہ مروّج اور مقبول ہی نہ کیا بلکہ ''کفن'' ایسے سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والے افسانے سمیت لاتعداد افسانوں میں افراد کے باہمی عمل اور ردِ عمل کے لیے دیہاتی زندگی، اس کے گوناگوں مسائل اور ان سے وابستہ تلخیوں کو پس منظر بنا کر جو طرح ڈالی وہ اب ایک باقاعدہ روایت کی صورت اختیار کر چکی ہے۔''
>
> (افسانہ حقیقت سے علامت تک، ص:۱۸۱)

''عشقِ دنیا و حُبِ وطن'' سے لے کر ''کفن'' تک ان کی ۲۸ سالہ ادبی مسافت میں افسانہ نگاری کی روایت کی مکمل تاریخ پوشیدہ ہے۔ اس حد تک مکمل کہ اردو افسانے کی تعمیر و تشکیل کی تمام اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔

ماہرینِ پریم چند پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر جعفر رضا، پروفیسر محمد حسن، پروفیسر سلیش زیدی وغیرہ ''کفن'' کو فکری اور فنی اعتبار سے اردو کی لازوال کہانی تسلیم کرتے ہیں۔ بلاشبہ ''کفن'' پریم

چند کی شاہکار تخلیق ہے اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ مشورہ نہایت دُرست ہے:

''کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش اُبھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ Irony کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے، کیوں کہ پوری کہانی کی جان حالات کی وہ Irony (ستم ظریفی) ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور اسے D e b a s e اور Dehumanise کر دیا ہے۔''

(افسانہ نگار پریم چند (اردو افسانہ روایت اور مسائل)،ص:۱۶۶)

پروفیسر آل احمد سرور کے الفاظ میں:

''میں اسے اردو کی بہترین کہانیوں میں سمجھتا ہوں۔ اس میں ایک لفظ بھی بیکار نہیں۔ ایک نقش بھی دُھندلا نہیں، شروع سے آخر تک چُستی اور تلوار کی سی تیزی اور صفائی ہے۔''

(تنقیدی اشارے،ص:۴۰)

شمس الرحمٰن فاروقی رقمطراز ہیں:

''میں کفن کو بے تکلّف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں ...... یہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے علاوہ) Black Humour کا شاہکار نمونہ ہے اور اردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کا آغاز کرتا ہے۔''

(پریم چند کے اسلوب کا ایک پہلو، امکان بمبئی ۱۹۸۰ء،ص:۱۷۵)

پروفیسر ابوالکلام قاسمی اس بابت لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک اس کہانی کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ یہی کہانی اردو کی وہ کہانی ہے جس نے پریم چند کی روایت کو آج تک زندہ رکھا اور آگے بڑھایا۔ ''کفن'' ہی وہ کہانی ہے جو ۱۹۳۵ء سے آج تک کے پینتالیس سال کے عرصے پر پھیلی ہوئی افسانہ نگاری کو وہ بنیاد فراہم کرتی ہے جس

سے پریم چند کے بعد کے افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کا سلیقہ سیکھا
اور یہی افسانہ ترقی پسند افسانہ نگاری کے لیے ایک اساس بن کر سامنے
آیا۔''

(کفن کے حوالے سے پریم چند کی پہچان، آج کل اگست ۱۹۸۰ء، ص:۴۲)

اِن مشاہیرانِ قلم کے علاوہ ہندو پاک کے بیشتر ناقدین نے ''کفن'' کو ہر اعتبار سے بہت اہم افسانہ قرار دیا ہے کہ اس نے حقیقت نگاری کا سلیقہ اور فن کو برتنے کا ہُنر سکھایا ہے۔ دنیا کے عظیم افسانوں کی فہرست میں مذکورہ افسانہ کے مندرج ہونے میں کوئی شبہ کی گنجائش نظر نہیں آتی ہے۔

پریم چند کی یہ کہانی روزِ اوّل سے اس لیے پسند کی جاتی رہی ہے کہ اس میں آدرش نہیں، رومانیت نہیں، تکلف نہیں، بیجا پاس ولحاظ نہیں اور اگر انگشت نمائی ہوئی بھی تو کچھ اس طرح کہ کہانی کی بنیاد غیر حقیقی، غیر انسانی ہے--- دراصل پریم چند یہی تو واضح کرنا چاہتے تھے کہ دیکھو مہذّب سماج میں ایسا بھی ہوتا ہے جو نہیں ہونا چاہیے۔ اور اسی لیے ''کفن'' کی کہانی روزمرّہ کے واقعات سے دُور لیکن اس کے حقائق سے بے حد قریب ہے۔ اس کا مرکزی خیال وہ استحصال ہے جو برسہا برس طبقہ وارانہ تقسیم، قدیم ہندوستانی زرعی سماج اور انگریزی حکومت کے نوآبادیاتی نظام میں کمزور طبقے کے ساتھ روا رکھا گیا اور جس کے نتیجے میں ایسے لوگ وجود میں آئے جن کے افعال واعمال سے گھن محسوس ہوتی، جن کی ظاہری شکل وصورت، عادات واطوار قابلِ نفریں معلوم ہوتے --- اس استفہامیہ تجسّس کی تہوں کو اُجاگر کرنے کے لیے پریم چند نے گھیسو، مادھو کو مرکزیت دے کر ہمارے مہذّب سماج کی نہایت بھیانک مگر سچّی تصویر کشی کی ہے۔

اُردو افسانے کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والی کہانی ''کفن'' تین حصّوں پر مشتمل ہے۔ اس کا محور ہندوستان کا ایک روایتی گاؤں ہے۔ وہاں کی بیشتر آبادی مزدوروں اور کسانوں کی ہے۔ افسانے کے پہلے حصّے میں رات کا وقت ہے۔ اِیک جھونپڑے سے بدھیا کی دل خراش چیخیں سُنائی دیتی ہیں۔ باہر دروازے پر گھیسو اور مادُھو بجھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہیں۔ ذات کے چمار، ان لوگوں کی زندگی غربت اور افلاس سے پُر ہے۔ گھیسو، مادھو کا باپ اور بدھیا مادھو کی جوان بیوی ہے۔ باپ بیٹے انتہائی کاہل اور کام چور ہیں۔ اپنا

پیٹ بھرنے کے لیے آلو، مٹر یا گنّے وغیرہ چُرا لاتے یا پھر کسی درخت سے لکڑی کاٹ کر اُسے بیچ آتے اور اپنا کام چلاتے ہیں۔ بہو کے آنے کے بعد، دونوں اور بھی حرام خور ہو جاتے ہیں۔ بدھیا ان سے مختلف ہے۔ وہ جفاکش اور مخلص ہے۔ محنت مزدوری کر کے ان کا پیٹ بھرتی ہے لیکن ایک سال بعد، جب وہ دردِزہ سے پچھاڑیں کھاتی ہے تو اُن پر کوئی اثر نہیں ہوتا ہے۔ وہ اندر جا کر اس کو دیکھنا بھی گوارہ نہیں کرتے ہیں۔ الاؤ کے نزدیک بیٹھے، بُھنے ہوئے گرم گرم آلو نکال نکال کھاتے، پانی پیتے اور وہیں پڑ کر سو جاتے ہیں۔ افسانے کے دوسرے حصّے میں رات، صبح میں ڈھل کر اور زندگی، موت سے ہمکنار ہو کر سامنے آتی ہے۔ مادھو اندر جاتا تو بدھیا کو مرا پاتا ہے۔ وہ بھاگ کر گھیسو کو خبر کرتا ہے۔ دونوں مل کر ایسی آہ و زاری کرتے ہیں کہ پڑوسی سُن کر دوڑے آتے اور ''رسمِ قدیم کے مطابق'' ان کی تشفّی کرتے ہیں لیکن کریا کرم کی فکر، انھیں زیادہ رونے دھونے سے باز رکھتی ہے۔ دونوں پہلے زمیندار کے پاس پہنچتے ہیں۔ اپنی بپتی جھوٹ کے سہارے بڑھا چڑھا کر بیان کرتے ہیں۔ موقع کی نزاکت دیکھ کر زمیندار ان کو دو روپئے دے دیتا ہے۔ پھر دونوں زمیندار کا حوالہ دے کر، دیگر آبادی سے بھی تھوڑا تھوڑا وصول کرتے ہیں۔ اس طرح ''ایک گھنٹے میں'' ان کے پاس ''پانچ روپئے کی معقول رقم'' جمع ہو جاتی ہے۔ افسانہ کے تیسرے حصّے میں دونوں کفن خریدنے بازار جاتے ہیں۔ گھومتے پھرتے شراب خانہ میں داخل ہو جاتے ہیں۔ وہاں وہ خوب پیتے ہیں اور لذیذ کھانوں سے اپنا پیٹ بھرتے ہیں۔ سارا روپیہ اُڑا دیتے ہیں۔ بدمست ہو کر ناچتے گاتے ہیں اور مدہوش ہو جاتے ہیں۔

پُرخار حقیقی دُنیا سے فلمی دنیا میں قدم رکھنے والا فنکار وہاں کی تصویری اور تصوراتی دنیا سے تو جلد ہی بیزار ہو جاتا ہے مگر تکنیکی ہُنرمندی سے کچھ اور واقف ہو جاتا ہے۔ مذکورہ کہانی میں وہ سب سے پہلے قاری کو خبر دیتا ہے۔ پھر ایک تصویر اُبھارتے ہوئے خبردار کرتا ہے۔ رات کے سنّاٹے سے شروع ہو کر شام کی سیاہی میں جذب ہو جانے والی یہ کہانی، دن کے اُجالے کی سیاہ بختی کو منور کرتی ہے۔ عام قاری پہلی قرأت میں تذبذب کا شکار ہوتا ہے۔ اُسے یہ تو سمجھ میں آ جاتا ہے کہ دونوں بے حس دم توڑتی ہوئی عزیزہ کو دیکھنے نہیں جاتے مگر یہ سوال ذہنی

کچھ کے لگا تا ہے کہ وہ کیسا گاؤں تھا اور کیسے پڑوسی جو ایک نیک اور بے بس عورت کی دل خراش صدا کو نہیں سنتے جبکہ ''جاڑوں کی رات تھی۔ فضا سناٹے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔'' ایسے خاموش ماحول میں کلیجہ تھام لینے والی آواز اُنھیں سُنائی نہیں دیتی لیکن دن کے پُر شور ماحول میں دونوں بے غیرتوں کی آہ و زاری سُن کر دوڑے آتے ہیں اور ''غم زدوں کی تشفی کرنے لگتے ہیں۔'' اسی طرح یہ منظر بھی عام قاری کے لیے کچھ عجیب ہوتا ہے کہ کفن اور لکڑی کی فکر میں دونوں لاش کو اکیلا چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ کام تو کوئی ایک بھی کر سکتا تھا اور دوسرا لاش کے پاس بیٹھا ڈھونگ رچا سکتا تھا۔ افسانے میں اس کا ذکر بھی ہے۔ گھیسو، مادھو کو بتاتا ہے: ''میری عورت جب مری تھی تو میں تین دن اُس کے پاس سے ہلا بھی نہیں۔'' عام قاری اسے درگزر کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے تو پھر اُسے ذہنی جھٹکا لگتا ہے۔ وہ دونوں پانچ روپے کی معقول رقم جمع کر لیتے ہیں۔ انھیں غلّہ بھی مل جاتا ہے اور لکڑی بھی، تو پھر اب دونوں بازار سے کفن لانے کیوں ساتھ ساتھ جاتے ہیں؟ جبکہ پڑوسی مدد کر رہے ہیں وہ لوگ ''بانس وانس کاٹنے'' جاتے ہیں۔ رقیق القلب عورتیں آ آ کر دیکھتی اور چلی جاتی تھیں۔ ایسی صورت میں تو کسی ایک کا رُکنا واجب تھا۔!

دراصل یہ سوال مہذب معاشرے کے لیے ہے۔ یہ وہ افراد ہیں جہاں انسانی قدریں ختم ہو چکی ہیں یہاں تک کہ تصنع بھی مٹ چکا ہے۔ اُن میں وہ منافقانہ جبلّت ہے ہی نہیں۔ یہ تو استحصالی طبقے کی صفت ہے تبھی تو فنکار نے ٹھاکر کی بارات کا تفصیلی ذکر کیا ہے اور اُسے دریا دل ٹھہرایا ہے اور زمیندار کو رحم دل آدمی بتایا ہے۔

''کفن'' میں مرکزی کرداروں کے مکالمے، افسانہ نگار کے وضاحتی بیانات اور جا بجا بکھرے ہوئے سانحی نشیب و فراز افسانے کے لہجے کو طنز کا ایسا آہنگ دیتے ہیں کہ تمام تشکیلی عناصر اُس میں ڈوب کر رہ جاتے ہیں اور افسانہ ایک مکمل طنز کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ افسانہ اپنی ابتدا سے ہی رنج و الم میں ڈوبا ہوا، غم و اندوہ اور اُداسی سے رچی بسی فضا میں پروان چڑھتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے۔ یہی فضا افسانے کے آہنگ سے شیر و شکر ہو کر اس کی تیزی اور تندی کو اور بڑھا دیتی ہے۔ تلخ نفسیاتی حقیقت اور پُر پیچ شخصیت پر مشتمل مذکورہ افسانے میں مرکزی کرداروں کی

گفتگو خاصی معنویت رکھتی ہے۔ پریم چند نے ان مکالموں کے سہارے افسانے کو مختلف فنی منازل سے گُزار کر انجام تک پہنچایا ہے۔ تھوڑے تھوڑے وقفے سے ان کی باہمی باتوں کے درمیان افسانہ نگار کی مہیا کردہ تفصیلات نے افسانے کو جیتی جاگتی دُنیا سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ کرداروں کا مکمل تعارف، سماجی پس منظر اور محرکات وعوامل کہ جنھوں نے اس کی نشو ونما میں حصّہ لیا ہے اور دیگر جزئیات، مکالموں کے درمیان اس طرح پیوست کیے گئے ہیں کہ گھیسو، مادھو کے قول وفعل کا جواز پیدا ہو جاتا ہے اور قاری خود کو ایک حقیقی لیکن کلفتوں سے بھرپور جہان میں سفر کرتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

افسانے کے ابتدائی جملے فنی اعتبار سے خاصے اہم ہیں۔ پریم چند نے ان جملوں سے کئی معرکے سر کیے ہیں۔ اس کے مرکزی کرداروں، ان سے متعلق جزئیات اور پس منظر کو سریّت کے عنصر میں ڈبو کر اس طرح متعارف کرایا ہے کہ پڑھنے والے کی پوری توجہ آئندہ آنے والے واقعات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ وہ پوری یکسوئی اور دل جمعی سے افسانہ پڑھنے کے لیے خود کو تیار پاتا ہے اور انجام جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے تمہیدی جملے میں باپ اور بیٹے کو ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے بیٹھے ہوئے بتایا گیا ہے:

> ''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے۔''

''خاموشی'' اور ''بجھا ہوا الاؤ'' ان گنت اشارے کرتا ہے اور قاری کو مختلف زاویوں سے سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ افسانہ نگار اگلے جملے میں بتاتا ہے کہ جاڑوں کی رات ہے، فضا سناٹے میں غرق ہے اور سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا ہے۔ یہ جملہ پیش آئند واقعات کی تمہید ہے، ان کا جواز ہے اور ستم ظریفی کا اشاریہ ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا، اور تنبیہ بھی کہ معاشرے میں ایسے واقعات فروغ نہ پا سکیں۔

تمہید کے بعد گھیسو اور مادھو کی ابتدائی گفتگو صورتِ حال کی سنگینی میں اضافہ کرتی ہے اور قاری کے ذہن اور اعصاب کو متاثر کرتی ہے۔ اس جگہ کرداروں کا تفصیلی تعارف خاصا اہم ہے۔ افسانہ نگار اس تعارف کے سہارے، افسانے کے پس منظر کو اُبھارتا ہے، اس کے ماحول کو دھرتی

کی فضا سے ہمکنار کرتا ہے۔ مجموعی تاثر کے لیے راہیں بنا تا سنوارتا ہے اور قاری کے ذہن کو پیش آئند واقعات کے لیے ہموار کرتا ہے۔ اس کے باوجود اُن کی اگلی گفتگو اور قلبی واردات سے واقف ہو کر قاری شدید ذہنی صدمہ سے دو چار ہوتا ہے۔ اس کو ان کی حرکات و سکنات غیر فطری معلوم دیتی ہیں۔ وہ خوف، وحشت اور دہشت کے احساس تلے دب جاتا ہے۔ بہو اندر آخری سانسیں لے رہی ہوتی ہے، باہر ان کے اطمینان میں کوئی فرق نہیں آتا ہے۔ بات چیت میں مگن، مزے سے آلو کھانے اور پیٹ بھرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ قاری کو اُس وقت اور بھی ذہنی اذیت پہنچتی ہے جب پیٹ بھرنے کے بعد وہ دونوں وہیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر اطمینان سے سو جاتے ہیں اور بدھیا مسلسل تکلیف سے کراہتی اور رہ رہ کر چیختی رہتی ہے۔ یہ صورتِ حال قاری کے ذہن کو کشمکش میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس کا یقین افسانے کی صداقت پر متزلزل ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار قاری کو اپنا ہمنوا بنانے کے ہُنر سے پوری طرح واقف ہے۔ وہ سماجی ناانصافیوں کا ذکر شروع کر دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس طرح استحصال کے نتیجے میں منفی ردِّ عمل کے طور پر ان کرداروں کا وجود عمل میں آیا ہے۔

> ''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی، اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اُٹھانا جانتے تھے، کہیں زیادہ فارغ اُلبال تھے وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ ہم تو کہیں گے گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا اور کسانوں کی تہی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے جہاں اس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور مُکھیا بنے ہوئے تھے اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔ پھر بھی اُسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم اُسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی۔ اور اس کی سادگی اور

بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اُٹھاتے۔‘‘

گھیسو اور مادھو کا یہ احساس کہ کام کرنے سے بھی اُن کے لیے بہتری کی کوئی صورت نکلنی ممکن نہیں تو پھر آخر وہ محنت و مُشقت کیوں کریں جب کہ فارغ اُلبالی ان کے لیے ہے جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اُٹھانا جانتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ استحصالی طبقے کی چال جو اُنھیں کچل کر حیوان بنا چکی ہے آخر ان کے توڑے ٹوٹ تو نہیں سکتی ہے تو پھر اِس فولادی دیوار سے سر ٹکرانے کی کوشش کیوں کریں؟ بلکہ اس غلامی سے بہتر ہے کہ چوری کر کے دو چار سانسیں سُکھ چین کی لے لی جائیں، کم از کم اس میں خود مختاری کا احساس تو ہے۔ ان کے لیے اتنی ہی تسکین کافی ہے کہ اگر وہ خستہ حال ہیں تو انھیں ’’کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی‘‘ اور ان کی ’’سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔‘‘ ان کے اِس طرزِ فکر، احساسات، لگاتار فاقے، تہی دستی اور مجبوری نے ان کو اس مقام تک پہنچا کر اس طرزِ عمل کے لیے مجبور بنایا ہے۔ افسانہ نگار نے پہلی بار ان کے اعمال وافعال کے لیے جواز فراہم کیا ہے۔ فکشن کے رموز اور انسانی نفسیات سے واقف یہ فنکار، موجودہ سچویشن کے گُھٹے ہوئے ماحول سے قاری کو نجات دلانے کے لیے گھیسو کی زبانی بارات کی داستان سُنا کر خوشگوار یادوں کی ایک بستی آباد کرتا ہے اور قاری کو وہاں پہنچا کر اس کے لیے راحت کے چند عارضی لمحے مہیا کرتا ہے۔ ٹھاکر کی بارات کے ذکر نے کہانی کی آہستہ روی میں اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔ ماضی کے طلسم سے وہ باہر نکلتا ہے تو دونوں پانی پی کر وہیں سو چکے ہوتے ہیں:

’’جیسے دو بڑے اژدر کنڈلیاں مارے پڑے ہوں۔‘‘

دونوں کا ’’دو بڑے اژدر‘‘ کی طرح بے فکری سے سو جانا ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آتا ہے اور دعوتِ فکر و عمل دیتا ہے۔! یہ دونوں افراد اسی سماج کے پیدا کردہ ہیں، ’’جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ زیادہ اچھی نہ تھی۔‘‘ اور جن کو آبادی سے پرے، باڑوں میں جانوروں کی طرح زندگی گزارنے کے لیے مجبور کر دیا گیا تھا۔ تعلیم سے بے بہرہ، فاقوں کے مارے، ہر طرح سے مجبور، بے کس اور لاچار، کچھ کر سکنے کے قابل کیسے اور کس طرح ہوتے؟ دردِ زہ میں کیوں کر مددگار ہو سکتے؟ بے بسی کی انتہا، مستقبل سے ان بے

نیازوں کو فرار کا راستہ دکھلاتی ہے اور وہ پڑ کر وہیں سو جاتے ہیں۔

افسانہ نگار اگلے حصّہ میں بدھیا کی موت کی خبر سُناتا ہے۔ کہانی کے سارے تانے بانے اسی عورت کے گرد بُنے گئے ہیں جبکہ اس کا عملی وجود کہیں نظر نہیں آتا، صرف اس کی دلخراش چیخیں سُنائی دیتی ہیں یا پھر موت کا منظر.........افسانے کی ابتدا میں کشمکش اور اس کے نتیجہ میں اعصابی تناؤ کا آغاز جن چیخوں سے ہوتا ہے انجام کار اس کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔ بدھیا کی بے کس موت قاری کو خوف و دہشت میں مبتلا کر دیتی ہے:

''صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی ٹھنڈی ہو گئی تھی۔ اس کے منہ پر مکھیاں بھنک رہی تھیں، پتھرائی ہوئی آنکھیں اوپر ٹنگی ہوئی تھیں۔ سارا جسم خاک میں لت پت ہو رہا تھا۔ اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔''

بدھیا افسانے کا اہم ترین کردار ہے۔ آخر کیوں؟ کیونکہ اس کی موت کے بعد بھی، اس کا تعلق بدستور افسانے سے قائم رہتا ہے اور اس تعلق سے تمام تشکیلی عناصر سرگرم رہتے ہیں۔ بدھیا کی موت نے دونوں بے حس و بے جان کرداروں کو متحرک کر دیا ہے۔ اس کی زندگی میں صرف باتیں بنانے والے اس کے مرنے کے بعد اتنے چاق و چوبند ہو جاتے ہیں کہ ایک گھنٹے کے اندر پانچ روپے کی رقم چندہ سے جمع کر لیتے ہیں اور اناج بھی حاصل کر لیتے ہیں۔

سرّیت کا عنصر افسانے میں ابتدا ہی سے تجسّس کو بیدار رکھتا ہے لیکن آخری حصّہ میں اس کا غلبہ اس حد تک ہوتا ہے کہ قاری افسانے کے ہر آنے والے لمحے کو جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے اس حصّے کا مکمل انحصار باپ بیٹے کے مکالموں پر ہوتا ہے۔ ان مکالموں کے وسیلے سے افسانہ تیز رفتاری سے تمام مراحل طے کرتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے اور کرداروں کی تہہ دار شخصیت کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ پریم چند نے اس موقع پر ان کرداروں کے ذریعے سماج کے عقائد، توہمات اور رسم و رواج پر بڑے معنی خیز انداز میں کاری ضرب لگائی ہے اور اس پورے معاشرے پر طنز کیا ہے جو ان کی شکستہ حالی کا اصل ذمہ دار ہے۔ گھیسو کے لفظوں میں:

''کیسا بُرا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے اسے

مرنے کے بعد نیا کپھن چاہیے یہی پانچ روپے ملتے تو کچھ دوا دارو
کرتے---- کپھن لگانے سے کیا ملتا۔ آخر جل ہی تو جاتا۔ کچھ بہو کے
ساتھ تو نہ جاتا۔''

گھیسو اور مادھو کفن نہ خرید کر رسم و رواج کو موضوعِ سخن بناتے ہیں، اُس پر لعن طعن کرتے ہیں۔ کفن کی اہمیت کم کرنے کے جواز تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں پیسے آجاتے تو دُنیاوی قدروں کو پامال کر کے اپنی خواہشات کی تکمیل کی سوچتے ہیں۔ دونوں باپ بیٹے بازار پہنچ کر اِدھر اُدھر گھومتے ہیں یہاں تک کہ شام ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر حساس قاری کا ذہن سوچنے کے لیے مجبور ہوتا ہے کہ گاؤں کے بازار میں ایسی کونسی جگہیں تھیں جہاں موجودہ صورتِ حال میں دونوں گھومتے رہے یا وہ بازار کس قدر وسیع تھا کہ گھومنے پھرنے میں شام ہو گئی؟ لیکن افسانے کی اگلی سطور قاری کے ذہن کو فوراً ہی اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہیں۔ ''دونوں اتفاق سے یا عمداً ایک شراب خانے کے سامنے'' آ پہنچتے ہیں۔ خاموشی سے اندر داخل ہو جاتے ہیں۔ گھیسو ایک بوتل شراب اور کچھ گزک خریدتا ہے اور دونوں پینے بیٹھ جاتے ہیں۔ شراب ان کو سرور میں لے آتی ہے تو گفتگو کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ آدھی بوتل ختم ہوتی تو کھانے کا سامان منگا لیتے ہیں:

''دونوں اس وقت اس شان سے بیٹھے ہوئے پوڑیاں کھا رہے تھے جیسے
جنگل میں کوئی شیر اپنا شکار اُڑا رہا ہو۔ نہ جواب دہی کا خوف تھا نہ بدنامی
کی فکر۔ ضعف کے ان مراحل کو انہوں نے بہت پہلے طے کر لیا تھا۔''

افسانہ نگار نے اس سے پہلے بھی ابتدا میں ان دونوں کے تعلق سے بہت کچھ بتایا ہے:

''کاش دونوں سادھو ہوتے تو اُنھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس
کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ ان کی خلقی صفت تھی۔ عجب زندگی تھی ان
لوگوں کی۔ گھر میں مٹی کے دو چار برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھٹے
چیتھڑوں سے اپنی عُریانی ڈھانکے ہوئے، دُنیا کی فکروں سے آزاد،
قرض سے لدے ہوئے۔ گالیاں بھی کھاتے تھے مگر کوئی غم نہیں۔''

پریم چند نے ان افراد کو افسانے میں مرکزی کردار کی جگہ دے کر وقت کے اہم ترین مسئلے کی جانب قاری کو متوجہ کیا ہے اور ایک نقیب کے فرائض انجام دیے ہیں۔ ان دونوں کی کردار سازی چند سالوں کا نتیجہ نہیں بلکہ صدہا صدیوں کی مرہونِ منت ہے۔ نسلاً بعد نسلٍ ان کا موجودہ وجود عمل میں آیا ہے۔ ان کی تشکیل اس سماج نے کی ہے جو دُنیاوی اخلاق و ضابطوں سے پوری طرح بندھی ہوئی ہے اور اعلیٰ قدروں کی آڑ میں ہر طرح کا ظلم ان پر روا رکھتی ہے۔ پھر ان اصولوں اور قدروں کا ان پر اطلاق کہاں تک مناسب ہو سکتا ہے اور ان کی شخصیت کو پرکھنے کا معیار وہ ضابطے کیوں کر اور کیسے ہو سکتے ہیں؟---اِس دُنیا نے جو کچھ بھی انھیں دیا ہے اس کے نتیجے میں انھوں نے اپنی الگ دنیا بسائی ہے، جہاں ان کے اپنے ضابطے اور اصول ہیں، جس پر وہ مستقل مزاجی سے عمل پیرا رہتے ہیں:

> ''گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقشِ قدم پر چل رہا تھا، بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔''

اس مقام پر حساس قاری لحہ بھر کے لیے یہ بھی سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ کہیں پریم چند ''باپ کے نقشِ قدم'' پر چلنے کا سلسلہ ختم کرنے کا جواز تو نہیں پیدا کرتے ہیں اور شاید اسی لیے بچے کو ماں کے پیٹ میں مار دیتے ہیں اور اُسے فطری کفن مہیّا کرا دیتے ہیں؟ ورنہ کہانی کا انجام تو یہ بھی ہو سکتا تھا کہ بچے کی پیدائش کے بعد ماں کی موت ہو گئی اور حرام خوری کا سلسلہ دراز ہو گیا۔ کیونکہ کریا کرم کے بعد وہ بچے کی پرورش کے لیے سماج سے کچھ نہ کچھ وصول کرتے رہتے اور پھر اس کے دو ہاتھ کاہلوں کے لیے مددگار ثابت ہوتے۔ لیکن پریم چند در اصل ان دو کرداروں کے توسط سے انسان کی ریاکاری، تہہ دار شخصیت اور خواہشِ نفسانی کو بے نقاب کرنا چاہتے تھے اور یہ دکھانا چاہتے تھے کہ دیکھو 'اشرف المخلوقات' کس حد تک گر سکتا ہے، اپنے کو فریب میں مبتلا کر سکتا ہے یا زندہ رہنے کے لیے حالات سے سمجھوتہ کر سکتا ہے۔ اسی لیے تو کہانی کے بہت سے رموز اس وقت آشکارا ہوتے ہیں جب نشہ ان پر غالب آ کر، ان کی ظاہری شخصیت کو تہہ و بالا کر دیتا اور ان پر چڑھے ہوئے غلاف کو اُتار پھینکتا ہے۔

تہہ دار شخصیتوں میں پنہاں نفسیاتی گرہیں کھل کر ان کے مکالموں کے ذریعے سامنے آجاتی ہیں۔ وہ اعلیٰ انسانی قدروں کو زیر بحث لاتے ہیں اور اُس سماج پر طنز کرتے ہیں جو بظاہر ان کی دلجوئی کرتا اور ان پر رحم دکھاتا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے مالی امداد کرتا ہے لیکن یہ رحم کبھی مذہبی اجارہ داری برقرار رکھنے کے لیے، کبھی ظاہری شان وشوکت دکھانے کے لیے اور کبھی سماجی و اخلاقی قدروں کے پیش نظر کیا جاتا ہے گو کہ یہی لوگ اس زنجیر کی کڑی ہوتے ہیں جس کے شکنجے میں جکڑ کر اس طبقے کا استحصال کیا گیا ہے۔ زمیندار تو ان کا اعلیٰ ترین نمائندہ ہوتا ہے مگر وہ بھی دونوں باپ بیٹے کی امداد کے لیے مجبور ہے کیوں کہ اس کو سماج کے اندر اپنی برتری برقرار رکھنی ہے:

> ''زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے۔ مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا۔ جی میں تو آیا کہہ دیں ''چل دور ہو یہاں سے۔ لاش گھر میں رکھ سڑا، یوں تو بُلانے سے بھی نہیں آتا۔ آج جب غرض پڑی تو آکر خوشامد کر رہا ہے، حرام خور کہیں کا بدمعاش''۔ مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہیں تھا۔ طوعاً وکرہاً دو روپے نکال کر پھینک دیے مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی منہ سے نہ نکلا۔ اس کی طرف تاکا تک نہیں، گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔''

افسانے کا تناؤ اور کلائمکس اُس وقت اپنے انتہائی نُقطے پر پہنچتا ہے جب وہ کفن نہ خرید کر ساری رقم شراب و کباب پر اڑا دیتے ہیں اور بدمستی کی حالت میں سماجی قوانین اور مذہبی و اخلاقی اصولوں کا مضحکہ اُڑاتے ہیں، اس کے کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں، اس کی منافقت اور مصلحت پسندی کو بے نقاب کرتے ہوئے گانے لگتے ہیں ''ٹھگنی کیوں نیناں جھمکاوے ٹھگنی'' طنز کے کچوکوں سے بھرپور یہ گانا فضا میں تضاد کو اور بھی اُجاگر کرتا ہے۔

> ''سارا میخانہ محو تماشا تھا اور یہ دونوں میکش محویت کے عالم میں گائے جاتے تھے۔ پھر دونوں ناچنے لگے۔ اُچھلے بھی، کودے بھی، گرے بھی، مٹکے بھی، بھاؤ بھی بتائے اور آخر نشہ سے بدمست ہو کر وہیں گر پڑے۔''

یہ سلسلہ جاری رہتا اگر شراب انھیں مغلوب نہ کر لیتی۔ وہ بدمست ہو کر ناچتے گاتے، ہوش و

حواس کھو کر گر پڑتے اور پڑے رہ جاتے ہیں۔ اس طرح افسانہ اپنے انجام کو پہنچ کر قاری کو حیرتوں کے اتھاہ سمندر میں غرق کر دیتا ہے جہاں وہ بے کراں سناٹے اور تنہائی میں خود کو گھرا پاتا ہے اور اس کا ذہن تاریخ کے اس انسانی المیے میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

''کفن'' کا ابتدائی مطالعہ ہمیں خوف اور دہشت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ انسانیت و شرافت دم توڑتی نظر آتی ہے۔ محبت و مروّت کا کہیں پتہ نہیں چلتا ہے۔ باپ اور بیٹا پیٹ بھرنے کی فکر میں نظر آتے ہیں جب کہ بہو قریب المرگ ہوتی ہے۔ اس پس منظر میں ہمیں گھیسو اور مادھو سے نفرت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ لوگ بدھیا کی تکلیف کو دور کرنے کا کوئی جتن نہیں کرتے اس لیے کہ وہ فطری طور پر ''کاہل، حرام خور اور بد اطوار'' ہیں:

> ''گھیسو ایک دن کام کرتا تو تین دن آرام۔ مادھو اتنا کام چور تھا کہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا۔۔۔ گھر میں مٹھی بھر اناج ہو تو ان کے لیے کام کرنے کی قسم تھی۔''

ان کی آرام طلبی اور بے حسی اس وقت عروج پر پہنچتی ہے جب بدھیا، مادھو کی بیوی بن کر ان کے گھر آ جاتی ہے۔ وہ دن رات محنت کرتی ہے، ان کا پیٹ پالتی ہے۔ دونوں باپ بیٹے بیٹھے کی روٹی کھاتے اور اکڑ دکھاتے ہیں۔ سبھی سے ان کا رویہ رعونت آمیز رہتا ہے:

> ''جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے۔ کوئی کام کرنے کو بُلاتا تو بے نیازی کی شان سے دوگنی مزدوری مانگتے۔''

ان بُرائیوں کے علاوہ ان میں انسانی ہمدردی کے جذبے کا فقدان بھی نظر آتا ہے۔ بدھیا جیسی قریب ترین عزیز کے دُکھ درد سے بھی وہ متاثر نہیں ہوتے اور نہ اس کی بے کراں اذیت میں اندر جا کر دیکھنے کی زحمت گوارا کرتے ہیں۔ دونوں کو دھڑکا لگا رہتا ہے کہ کہیں ایک کی غیر موجودگی میں دوسرا سارے آلو چٹ نہ کر جائے۔۔۔ لیکن افسانے کا یہ ابتدائی تاثر زیادہ دیر قائم نہیں رہ پاتا ہے۔ معمولی غور و فکر اس تاثر کو زائل کر دیتا ہے۔ دونوں کی باتوں سے ان کی ذہنی کیفیت چھپی نہ رہ پاتی۔ مزاج میں رچی بسی بے چارگی اور بے کسی، اس کا ''دردناک'' لہجہ ظاہر کر دیتا ہے:

''مرنا ہے تو جلدی مر کیوں نہیں جاتی۔''

بدھیا کی تکلیف اس کے لیے ناقابلِ برداشت ہوتی ہے:

''مجھ سے تو اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں پٹکنا نہیں دیکھا جاتا۔''

اس پر گذرنے والی ہیجانی کیفیت اور قلبی واردات کہ تنگدستی اور مفلسی میں کفِ افسوس ملنا تو ممکن ہے مگر ''دوا دارو'' کا بندوبست ممکن نہیں، اس بات سے ظاہر ہو جاتی ہے:

''میں سوچتا ہوں کوئی بال بچہ ہو گیا تو کیا ہوگا۔ سونٹھ، گڑ، تیل کچھ تو نہیں ہے گھر میں۔''

ایک طرف کربناک چیخوں کا سامنا ہوتا ہے تو دوسری طرف بھوک کی شدّت کا۔ بھوک مٹانے کا سامان موجود ہوتا ہے لیکن بدھیا کو تکلیف سے نجات دلانے کا کوئی ذریعہ نہیں ہوتا ہے۔ یوں بھوک کا احساس تمام صعوبتوں پر غالب آ جاتا ہے۔ یہ بھوک کا ہی اثر تھا کہ جلتے ہوئے آلو حلق سے اُتارتے چلے گئے۔ کیوں کہ:

''کل سے کچھ نہ کھایا تھا۔ اتنا صبر نہ تھا کہ انھیں ٹھنڈا ہونے دیں۔''

افلاس کے زیرِ سایہ پنپنے والی محرومیوں کا اندازہ مادھو کی اس بات سے بھی ہو جاتا ہے کہ:

''آج جو بھوجن ملا وہ کبھی عمر بھر نہ ملا تھا۔''

اس کے باوجود ان کے پیٹ بھرے ہوتے تو وہ کھانے کا بچا ہوا سامان سنبھال کر رکھنے کی کوئی ضرورت محسوس نہ کرتے اور مادھو ''پوریوں کا پتّل اُٹھا کر ایک بھکاری کو'' دے دیتا ہے۔ آخر میں بدھیا کی موت پر اپنے خیالات کا اظہار وہ روتے ہوئے اس طرح کرتا ہے:

''بچاری نے جندگی میں بڑا دُکھ بھوگا۔ مری بھی کتنا دکھ جھیل کر۔''

اس ایک جملے میں جس بیچارگی، اپنائیت اور مجبوری کا احساس دم توڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے وہ مادھو کے قلبی کرب کا پتہ دیتا ہے۔

گھیسو مادھو کے مقابلے میں کہیں زیادہ جہاں دیدہ ہے۔ ساٹھ سالوں میں بے شمار زخموں کو جھیل کر وہ دُنیاوی آلام کا خاصہ تجربہ رکھتا ہے، اس کو بھی بدھیا کی تکلیف کا پورا احساس ہے۔ اس کی پنہاں قلبی اذیت اس کی باتوں سے ظاہر ہو جاتی ہے:

''معلوم ہوتا ہے بچے گی نہیں۔ سارا دن تڑپتے ہو گیا۔ جا دیکھ تو آ۔''

بُڑھیا کی تکلیف سے متاثر ہو کر وہ مادھو کو ڈانٹتے ہوئے کہتا ہے:

''تو بڑا بے درد ہے بے! سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا سُکھ بھوگا اُسی کے ساتھ اتنی بے وپھائی۔''

گھیسو سماج کے رکھ رکھاؤ سے بخوبی واقف ہے۔ اس کو یہ واقفیت ذاتی تجربوں سے حاصل ہوئی ہے۔ اس کے نو بچے ہوئے۔ ان مواقع پر اسے جن مراحل سے دو چار ہونا پڑا وہ سب اُس کی یادداشت میں محفوظ ہیں۔ مادھو اپنے ہونے والے بچے کی جانب سے فکر مند ہوتا ہے تو وہ اس کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

''سب کچھ آجائے گا۔ بھگوان بچہ دیں تو۔ جو لوگ ابھی ایک پیسہ نہیں دے رہے ہیں وہ تب بلا کر دیں گے۔ میرے نو لڑکے ہوئے۔ گھر میں کبھی کچھ نہ تھا مگر اسی طرح ہر بار کام چل گیا۔''

وہ زمانے کی اونچ نیچ دیکھے ہوئے ہے۔ انسانوں کی فطرت، مہذب سماج کی ظاہر داری اور کھوکھلے پن کو جانتا ہے۔ اس کا ایسے سماج پر اعتقاد جو اُن کی موجودہ حالت کا ذمہ دار ہے، قابلِ توجہ اور باعثِ غور و فکر ہے کیوں کہ یہی اعتماد کسی حد تک اس کے طرزِ عمل کا ذمہ دار بھی ہے:

''تو کیسے جانتا ہے کہ اسے کپھن نہ ملے گا۔ تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال دُنیا میں کیا گھاس کھودتا رہا ہوں--- اس کو کپھن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ہم دیتے۔ وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب کی دیا۔ ہاں وہ روپے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ہم اسی طرح یہاں بیٹھے پئیں گے اور کپھن تیسری بار ملے گا۔''

دونوں کا مذہبی قدروں پر یقینِ کامل ہے۔ مادھو بھگوان کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ''تم انتر جامی ہو'' اور گھیسو کا یہ کہنا ہے کہ ''ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو کیا اسے پُن نہ ہوگا۔'' اس بات کی علامت ہے کہ نیکی اور دان پُن کا تصور ان کے یہاں موجود ہے۔ مُہذب سماج کے غیر

انسانی سلوک نے ان کو ذہنی کشمکش میں مبتلا کر رکھا ہے لیکن ان کے اس یقین کو متزلزل نہیں کر سکا ہے۔ مسلسل حق تلفیاں اور غیر منصفانہ رویّہ ان کی فکر پر اثر انداز ہوا ہے:

''ہاں بیٹا بیکنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جَل چڑھاتے ہیں۔''

ان کے پیٹ بھرے ہوتے ہیں تو وہ بھی عام انسانوں کی طرح دُنیا کو برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مادھو بھکاری کو کھانے کو بچا سامان دے دیتا تو گھیسو بھکاری سے کہتا ہے:

''لے جا۔ کھوب کھا اور اسیر باد دے۔ جس کی کمائی ہے وہ تو مر گئی تیرا اسیر باد اُسے جرور پہنچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے اسیر باد دے بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔''

ان کے ذہنوں میں بھی آخرت کا تصوّر پوری طرح جلوہ گر ہے۔ اس اعتبار سے گھیسو کا مادھو کو سمجھانا عام انسانوں کی طرح قابلِ توجہ ہے:

''کیوں روتا ہے بیٹا۔ کُھس ہو کہ وہ مایا جال سے مُکت ہو گئی، جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے۔''

'کفن' کا عمیق مطالعہ یہ واضح کرتا ہے کہ گھیسو اور مادھو کے کردار غیر فطری، غیر حقیقی یا غیر انسانی نہیں ہیں بلکہ یہ پریم چند کی بے پناہ قوتِ مشاہدہ کا نتیجہ ہیں۔ دونوں کرداروں کا وجود مسلسل ناکامی، حقارت، توہین اور تضحیک کا پتہ دیتا ہے۔ یہ دونوں کچلے ہوئے پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں جو بیزاری، جذباتی بغاوت اور استحصالی اقدار کے تئیں منفی ردِ عمل کے طور پر وجود میں آئے ہیں۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''کفن'' پریم چند کی بڑی کامیاب فنّی تخلیق ہے۔ اس میں ان کا مشاہدہ، فکر، تخیل، زبان و بیان، فنّی صلاحیتیں معراجِ کمال پر پہنچی ہوئی ہیں۔ فلمی تکنیک پر لکھے اس

افسانے کا اندازِ بیان بالکل حقیقی محسوس ہوتا ہے۔ سارے واقعات از اوّل تا آخر ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ افسانے کے تمام ضروری اجزاء انتہائی سلیقے سے گُتھے ہوئے ہیں۔ زندگی کی کشمکش اور مسائل ابتدا ہی سے سامنے آتے ہیں اور ان کا تذکرہ رفتہ رفتہ اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ پڑھنے والے کی دلچسپی اور تجسس قائم رہتا ہے۔ تحیّر، خوف، دہشت، رقت اور اسرار کے تمام عناصر اپنے اندر سموئے ہوئے یہ افسانہ اختتام پر اپنا بھرپور اور مکمل تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ یہ تاثر دماغ میں چنگاریاں سی پیدا کر دیتا ہے۔ تاریخ کی تاریک ترین حقیقت پر غور کرنے کے لیے مجبور کرتا ہے کہ کس طرح سماجی شکنجے میں ایک طبقے کو دبایا، کُچلا اور پیسا گیا کہ ان کی ساری شخصیت ہی ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئی اور وہ سماج کے لیے ایک مسئلہ بن گئے۔ اس طویل لرزہ خیز داستان کو پریم چند نے بڑے فنکارانہ انداز سے چند سطروں میں قلم بند کیا ہے اور ہندوستانی دیہاتوں میں طبقاتی کشمکش کے استحصال کے نتیجے میں پھیلی افلاس کی کہانی سُنا کر وہ وقت کے نازک ترین مسئلے سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

خواجہ احمد عباس کے منتخب افسانے: ایک مطالعہ

''انگارے'' کی اشاعت (نومبر ۱۹۳۲ء) اور پھر اُس کے ضبط کیے جانے (مارچ ۱۹۳۳ء) کے بعد اردو افسانہ نے برق رفتاری کے ساتھ تشکیلی اور تعمیری دور کو عبور کیا ہے۔ رومانی افسانہ نگار جن کا اسلوبِ بیان افسانے کے قاری کو وقتی مسرّت و انبساط میں مبتلا کیے ہوئے تھا، وہ کھلی آنکھوں سے مسائل کی طرف دیکھنے لگے تھے۔ اصلاحی مکتبِ فکر کے افسانہ نگاروں نے بھی اپنا مبلغانہ اندازِ تخاطب بدلا تھا، جو فن کار اس تیز رو سفر میں طرزِ کہن اور نئے انداز کی آویزش کے شکار ہوئے وہ خود بخود افسانے کے قافلے سے دُور ہوتے گئے یا پھر انھوں نے آہستہ آہستہ کسی دوسری صنفِ ادب میں طبع آزمائی شروع کر دی۔ بزرگوں میں پریم چند نے افسانے کو خوب سے خوب تر بناتے ہوئے ۱۹۳۵ء میں ''کفن'' خلق کیا (اشاعت جامعہ دہلی، دسمبر ۱۹۳۵ء) جس نے اردو افسانے کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر لی۔ نوجوان افسانہ نگاروں میں خواجہ احمد عباس نے اُسی سال افسانہ ''ابابیل'' لکھا (اشاعت جامعہ دہلی، جون ۱۹۳۶ء) جو ''انگارے'' کے منظرِ عام پر آنے کے بعد سے اُن کے ذہن میں ترتیب پا رہا تھا۔

خواجہ احمد عباس نے ۱۹۳۳ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی۔ اے۔ اور ۱۹۳۵ء میں ایل ایل۔ بی۔ کی ڈگری حاصل کی تھی۔ کیمپس میں ''انگارے'' کا چرچا تھا کہ اُس نے روایت سے زبردست انحراف کیا ہے۔ اتفاق کہ بزرگ و خورد (پریم چند اور خواجہ احمد عباس) دونوں نے ۱۹۳۵ء میں صنفِ افسانہ کے فکری اور فنی مزاج کو بدل دیا۔ چونکہ اِس مضمون میں محض خواجہ احمد عباس کی افسانہ نگاری کا عمومی جائزہ مقصود ہے لہٰذا میں اپنی بات کو اِسی دائرے تک محدود رکھنا چاہتا ہوں۔

خواجہ احمد عباس نے اپنے نصف صدی کے ادبی سفر میں تقریباً سو سے زائد افسانے لکھے

ہیں۔ پہلا ''ابابیل'' اور آخری افسانہ ''کیپٹن سلمیٰ'' ہے۔ ہمہ جہت شخصیت اور کثیر التصانیف مصنف نے کُل کتنے افسانے لکھے ہیں، اس پر حتمی رائے دینا آسان نہیں ہے۔ دس افسانوں پر مشتمل اُن کا پہلا مجموعہ ''ایک لڑکی'' کے نام سے ۱۹۴۲ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ۱۹۴۸ء میں دو مجموعے ''پاؤں میں پھول'' اور ''زعفران کے پھول'' کے نام سے شائع ہوئے۔ اول الذکر میں آٹھ افسانے اور کرشن چندر کا تعارف شامل ہے۔ ثانی الذکر چھ افسانوں پر محیط ہے۔ چوتھا مجموعہ ''میں کون ہوں'' کے نام سے ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا۔ اس میں دس افسانے اور ایک مضمون 'کہانی کی کہانی' کے عنوان سے شامل ہے۔ ۱۹۵۳ء میں تین طویل افسانوں کا مجموعہ ''کہتے ہیں جس کو عشق'' اور ۱۹۵۵ء میں سات افسانوں کا مجموعہ ''گیہوں اور گلاب'' کے نام سے منظرِ عام پر آیا۔ ۱۹۵۹ء میں ''دیا جلے ساری رات'' کے نام سے شائع ہونے والے مجموعہ میں آٹھ افسانے، مقدمہ اور کرشن چندر کا انٹرویو شامل ہے۔ سولہ افسانوں پر مشتمل ''نئی دھرتی نئے انسان'' ۱۹۷۷ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ''مجھے کچھ کہنا ہے'' کے عنوان سے اس میں ایک بھرپور تحریر بھی موجود ہے۔ سات افسانوں پر مشتمل ''نیلی ساری'' ۱۹۸۲ء میں چھپا اور اُن کے انتقال سے ایک سال قبل ''سونے چاندی کے بُت'' (۱۹۸۶ء) منظرِ عام پر آیا۔ اس میں نو افسانوں کے علاوہ دس خاکے اور چھ مضامین تھے۔ ''پیرس کی ایک شام''، ''بیسویں صدی کے لیلیٰ مجنوں''، ''چراغ تلے''، ''اداس دیواریں''، ''اندھیرا اجالا''، ''اگر مجھ سے ملنا ہے''، ''پھول اور دوسری کہانیاں'' بھی ان کے مجموعے ہیں مگر ان میں زیادہ تر وہ افسانے شامل ہیں جو مذکورۂ بالا مجموعوں میں شائع ہو چکے تھے یا پھر عنوان بدل کر داخل ہوئے ہیں۔ گمان غالب ہے کہ ان مجموعوں کے علاوہ خواجہ احمد عباس کے اور بھی افسانے ہیں جن کی دستیابی، ترتیب و تنظیم کے بعد صحیح تعداد معلوم ہو سکے گی۔

خواجہ احمد عباس کا ادب کے خارزاروں میں قدم رکھنے کا مقصد استحصالی نظام کے خلاف مورچہ قائم کرنا اور دبے کچلے انسانوں کی حمایت کرنا تھا۔ اپنے ترقی پسند معاصرین کی طرح اُن کا بھی نقطۂ نظر یہ تھا کہ ادب زندگی کا عکاس ہے تو اسے زندگی کو اُسی طرح پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے۔ عینیت پسندی، رومانیت یا مثالیت حقائق پر پردہ ڈال دیتی ہیں لہٰذا پسِ پشت واقعات کو اُجاگر کرتے ہوئے سماجی، معاشی، سیاسی اور طبقاتی تصادم کو خواجہ احمد عباس نے بطورِ خاص موضوع

بنایا تا کہ معاشرے سے عدم توجہی اور بے گانگی کے احساس کو ختم کرتے ہوئے اسے متحرک، فعال اور توانا بنایا جا سکے۔ اس سے نہ صرف مظلوم طبقے میں اپنی استعداد کے مطابق ترقی کی راہ پر آگے بڑھنے کا حوصلہ ملے گا بلکہ ان میں خود فہمی اور خود شناسی کا جوہر بھی جاگ سکے گا۔ اپنے اس نصب العین کا ذکر انھوں نے بعض تحریروں میں کیا ہے مثلاً ''مجھے کچھ کہنا ہے'' کے عنوان سے لکھتے ہیں:

''......بدلتا ہوا ہندوستان اور بدلتے ہوئے ہندوستانی میرے افسانوں کا موضوع ہیں۔ میرے ان افسانوں میں آپ کو اپنے ہم عصر ہندوستانی ملیں گے۔ نئے کسان، نئے ہریجن، نئے امیر، نئے غریب، نئی عورتیں، نئے لکھے پڑھے نوجوان، اور ساتھ میں اِن سماجی قوتوں کا تجزیہ بھی ملے گا۔''

انسانوں کے بدلتے ہوئے کرداروں اور قسمتوں میں جو انقلاب برپا ہو رہا ہے اُس کے تعلق سے وہ مزید لکھتے ہیں:

''تخلیقی ادب کے ذریعے یہ انقلابی کام جہاں دنیا کے عظیم ترین ادیب کر رہے ہیں، چھوٹے پیمانے پر میں بھی انجام دے رہا ہوں یا کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔''

بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں حقیقت نگاری کی روایت جو سماجی اور نفسیاتی زاویوں سے معاشرے کو دیکھ رہی تھی، ہجرت اور غریب الوطنی کے دور میں بے حد متاثر ہوتی ہے۔ جغرافیائی تبدیلی نے صرف سرحدیں قائم نہیں کیں بلکہ تمام مشترکہ روایات کے تانے بانے کو بکھیر دیا۔ خواجہ احمد عباس نے ان بکھرے ہوئے تاروں کو یکجا کرنے کی کوشش کی بلکہ انتشار کے اسباب وعلل بھی تلاش کیے ہیں۔ وہ افسانوی مجموعہ ''نیلی ساری'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''انسان کی ترقی کا راز ہم آہنگی میں ہے، بھائی چارے میں ہے، آپسی میل جول اور اتفاق میں ہے۔ اس لیے میں ان چیزوں کے حق میں ہوں جو ہم آہنگی اور اتحاد کو فروغ دیتی ہیں اور ان سب کے خلاف ہوں جو ان کی کاٹ کرتی ہیں۔ میں اپنی کہانیوں کے ذریعے بہتر انسان کی تخلیق کرنا

چاہتا ہوں۔"   (ص،٦)

"زعفران کے پھول"، "میرے بچے"، "ابابیل"، "سونے کی چوڑیاں"، "اجنتا"، "رفیق"، "بھولی"، "ٹڈّی"، "انتقام"، "سردار جی" اور "بارہ گھنٹے" اُن کی بہترین کہانیاں قرار دی جاتی ہیں۔ تقسیمِ ہند نے پورے ملک کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ ہر طرف قتل و غارت گری کا بازار گرم تھا۔ ایسے پُر آشوب دور میں انسانی جان و مال کے تحفظ کے لیے ملک کا ہر صوبہ فکر مند تھا۔ خواجہ احمد عباس، کرشن چندر اور راما نند ساگر ایک تثلیث کی شکل میں خصوصاً کشمیر کے تئیں مثبت رُجحان کے لیے اپنے قلم کا سارا زور صرف کرتے ہیں۔ "اور انسان مر گیا"، "ہم وحشی ہیں"، "شکست"، "زعفران کے پھول"، "میرے بچے"، "رفیق" وغیرہ میں اس پہلو پر بھرپور توجہ دی گئی ہے۔

خواجہ احمد عباس کی فنّی اعتبار سے کامیاب کہانی "زعفران کے پھول" ڈوگرہ راج کے ظلم و جبر اور دیہاتی کشمیری دوشیزہ 'زعفران' کی جدوجہد کی روداد ہے۔ مرکزی کردار زعفرانؔ کا خواب قرب و جوار کے لوگوں کو تعلیم یافتہ اور صحت مند دیکھنا ہے تاکہ وہ غربت اور جہالت میں بھٹک نہ سکیں یا تپ دق کا شکار ہو کر خون تھوکتے ہوئے مر نہ سکیں۔ "میرے بچے" بھی وادیٔ کشمیر میں برپا ظلم و ستم کی کہانی ہے۔ دہشت اور بربریت میں 'زونی' کا سب کچھ ختم ہو جاتا ہے، باقی رہ جاتا ہے تو معصوم بچہ جس کے سہارے وہ مستقبل کے سہانے خواب دیکھتی ہے مگر دوسروں کو بچانے کی خاطر حبسِ دم سے وہ سہارا بھی ختم ہو جاتا ہے تاہم مصیبتوں میں گھرا ہوا قافلہ سلامتی کی سرحدوں میں داخل ہو جاتا ہے۔

"ابابیل" میں مرکزیت رحیم خان کو حاصل ہے جس کا عمل اپنے نام کے بالکل برعکس ہے۔ وہ معصوم بچوں اور بے زبان جانوروں تک کو معاف نہیں کرتا ہے۔ یہ رویہ اس کو بالکل تنہا کر دیتا ہے۔ بچوں کے جانے کے بعد جب بیوی بھی اُسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے تو تنہائی میں اس کا ذہن لا شعوری طور پر خود احتسابی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ کھپریل کی چھت میں ابابیل کے گھونسلے کو دیکھ کر وہ اُس پر جھپٹنا چاہتا ہے مگر گھونسلے کے اندر بیٹھے دو بچوں کی حفاظت کرتے ہوئے ابابیل کے جوڑے خصوصاً ماں کو حملہ آور دیکھ کر اپنے اندر تبدیلی محسوس کرتا ہے اور پھر تخریب تعمیر میں بدل جاتی

ہے۔ چار صفحے کی اس کہانی میں مصنف رحمت کے ظلم اور اس ظلم کے اچانک ترک کرنے کا کوئی واضح سبب بیان نہیں کرتا ہے۔ عنوان کی مناسبت سے بھی کوئی حتمی رائے قائم نہیں ہونے پاتی ہے۔ دلائل و جواز کے لیے قاری اسے بیوی کے جانے کے بعد پہنچی ٹھیس سے بھی جوڑ سکتا ہے، ماورائی حقیقت سے بھی اور ابرہہ اور سورۂ فیل کے تاریخی واقعے سے بھی اور شاید یہی اس کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ بھی ہے کہ کہانی جس تناؤ بھرے لمحہ اور مشکوک حالت میں ختم ہوتی ہے، قاری کے ذہن میں وہیں سے دوسری کہانیوں کے تانے بانے ترتیب پانے لگتے ہیں۔

مذکورہ بالا کہانی کی طرح ''سونے کی چوڑیاں'' بھی قلبِ ماہیت کی خوبصورت اور پُر اثر کہانی ہے جس میں شنکر یکا یک منفی رویے پر قابو پا کر مثبت راہوں پر چل نکلتا ہے۔ برتاؤ اور پیش کش کے اعتبار سے یہ دونوں کہانیاں نیکی اور درد مندی پر انسان کے اعتماد کو استحکام بخشتی ہیں۔ افسانہ ''اجنتا'' کا منظر بمبئی کا ہولناک ہندو مسلم فساد ہے مگر پس منظر میں ''اجنتا'' کے پُر وقار غار کو وراثت کے طور پر تسلیم کیا گیا ہے۔ خواجہ احمد عباس اُس کے حسین نقش و نگار کا اعتراف کرتے ہوئے یہ چبھتا ہوا سوال بھی قائم کرتے ہیں کہ کاش برسوں پتھروں کو تراشنے کے بجائے انسانی رشتوں کو استوار کیا جاتا تو ارضیت کا حسن دو بالا ہوتا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''بہتر ہوتا کہ اتنی محنت پتھروں میں گل کاری کرنے کے بجائے انسانوں کو انسان بنانے میں صرف کی جاتی تا کہ آج وہ ایک دوسرے کا خون نہ کرتے ہوتے۔''

قتل و غارتگری اور خون خرابے پر لعن طعن کرنے والا یہ افسانہ نگار ''رفیق'' میں دو ایسے فوجی دوستوں کی کہانی بیان کرتا ہے جو ملک کی حفاظت کی خاطر سرحد پر آمنے سامنے کھڑے ہونے پر مجبور ہوتے ہیں اور پھر فرض کو نبھاتے ہوئے ایک دوست کے ہاتھوں دوسرا دوست مارا جاتا ہے۔ امن کے پیغام کو تقویت دینے والے اس فن پارے میں افسانہ نگار قاری کے توسط سے دریافت کرتا ہے کہ ایسی نوبت کیوں کر آئی؟ اس صورتِ حال سے کس طرح بچا جا سکتا ہے؟ اور پھر قاری بین السطور میں ان کے جوابات بھی پڑھ لیتا ہے۔ خواجہ احمد عباس کی یہی فنکاری ہے کہ وہ نصب العین کو واضح کرنے کے باوجود فن کو مجروح نہیں ہونے دیتے ہیں، بلکہ خوش فہمی کے بجائے خود فہمی

پر زور دیتے ہوئے انسانی خوبیوں کو اُجاگر کرتے ہیں۔ مجموعہ ''نئی دھرتی نئے انسان'' میں ''مجھے کچھ کہنا ہے'' کے تحت لکھتے ہیں:

> ''میں اپنے افسانوں میں ان کے چہرے اور کردار دکھانا چاہتا ہوں، نہ صرف اوروں کو بلکہ خود کو، انسان کو، سماج کو شیشہ دکھانا ایک انقلابی فعل ہوسکتا ہے کیونکہ------اپنی ذات کو سمجھانا بھی بڑی سماجی اور نفسیاتی تبدیلیوں کو حرکت میں لاسکتا ہے۔'' (ص، ۷)

کہانی ''بھولی'' یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ مجبوری اور بے بسی جب حد سے گزر جاتی ہے تو بے زبان کو بھی قوتِ گویائی مل جاتی ہے۔ مرکزی کردار 'بھولی' اس کی واضح مثال ہے جس نے جہیز کے خلاف ایسا زبردست احتجاج کیا کہ قاری حیرت میں مبتلا ہوکر اس کا ہمنوا ہو جاتا ہے۔ قاری کے ذہن کو مائل کر لینے کا ہنر خواجہ احمد عباس خوب جانتے ہیں۔ انھوں نے ''ٹڈی'' میں محنت کش کسان کی ایک حسین تصویر بنائی ہے جس میں طنزِ ملیح سے خوب کام لیا گیا ہے۔ مرکزی کردار کی نظریں اپنے کھیت، آسمان اور لاجو کے گلے پر رہتی ہیں کہ اوپر والے کے کرم سے فصل اچھی ہو اور وہ لاجو کے لیے ایک ہنسلی بنوا سکے۔ جب خواب پورے ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں تو ٹڈیاں مصیبت بن جاتی ہیں۔ اپنے منصوبے، عزم و حوصلے سے وہ آفتِ ناگہانی سے تو بچ جاتا ہے مگر بنسی دھر اور کروڑی مل جیسے استحصالی ساہوکاروں سے کیسے مقابلہ کیا جائے؟ اس کا حل وہ تلاش نہیں کر پاتا ہے۔ شاید یہی اس کا المیہ ہے۔

''انتقام'' ذہنی تناؤ سے بھری ہوئی کہانی ہے۔ مرکزی کردار ہری داس کے سامنے اس کی جوان بیٹی جانکی کو بے رحمی سے قتل کیا جاتا ہے۔ انتقاماً وہ بھی ایک مسلمان لڑکی پر حملہ آور ہوتا ہے مگر اس کے ملتجانہ چہرے کو دیکھ کر جذبۂ انتقام کو بھلا دیتا ہے۔ ''سردار جی'' جو بعد میں ''میری موت/اور میں مر گیا'' کے نام سے شائع ہوا، یہ افسانہ بھی بے حد تناؤ اور کش مکش سے بھرا ہوا ہے۔ اس کی بُنت اور پیش کش میں یہ نُدرت ہے کہ حیران کُن پیچ وخم سے گزر کر اختتام کو نہ صرف مثبت و مؤثر بناتا ہے بلکہ قاری کو بہت دیر تک سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ مذکورہ افسانہ کے عنوان پر کچھ لوگوں کے اختلاف کے باوجود اس کی اہمیت اور افادیت اِس سے بھی ظاہر ہوتی ہے

کہ ۱۹۵۰ء میں خوشونت سنگھ نے پنجاب پر لکھی گئی کہانیوں کا انتخاب انگریزی میں شائع کیا تو ''سردار جی'' کو سرِ فہرست رکھا۔ اس افسانہ میں نہایت ہُنر مندی سے مسلمانوں اور سکھوں کے درمیان پھیلائی گئی منافرت کو انسانی جذبات، احساسات اور نفسیات کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔

فکشن کے علاوہ اس موضوع پر اپنے اداریوں میں بھی تیکھے لہجے اور بے باکانہ انداز میں لکھتے رہے ہیں۔ ''اور انسان مر گیا'' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''یہ صحیح ہے کہ غیر ملکی حکمرانوں نے فرقہ واریت کا بیج بویا اور اُسے ہوا دی، لیکن آج مذہب کے نام پر جو بربریت، درندگی، قتل و غارت گری کا بازار گرم ہے اس کے لیے ہندوستان میں ہندو اور سکھ اور پاکستان میں مسلمان ذمہ دار ہیں۔ صرف ہندو مہا سبھا اور جن سنگھ ہی نہیں بلکہ کانگریس، مسلم لیگ، کمیونسٹ پارٹی بھی اس حیوانیت کی اُتنی ہی ذمہ دار ہیں جتنے کہ فرقہ پرست عناصر کیونکہ ان جماعتوں نے سیاسی نعرے تو لگائے، سیاسی شعور پیدا نہیں کیا اور نہ اپنے کارکنوں کو ادب و تہذیب اور اونچے انسانی آدرشوں سے روشناس کرایا.........''

قومی یکجہتی کے اس علمبردار افسانہ نگار نے ہر طبقے کی ناراضگی برداشت کی مثلاً ''بارہ گھنٹے'' پر ہندوؤں کا ایک طبقہ مشتعل ہوا، تو سرکشی پر کچھ مسلمان برہم ہوئے اور ''سردار جی'' پر سکھوں نے احتجاج کیا مگر خدمتِ خلق کا حامل یہ فن کار اپنی ڈگر سے ہٹا نہیں۔ اُن کے تقریباً تمام افسانے استحصال، انقلاب، مثالیت، حقیقت، جمہوریت اور انسانیت کے دائرے میں گردش کرتے ہوئے بہتر معاشرے کے فروغ کی وکالت کرتے نظر آتے ہیں تاہم آزادیٔ ہند سے قبل شائع ہونے والا افسانہ ''بارہ گھنٹے'' ڈگر سے کچھ ہٹ کر ہے کہ اس میں ذہنی اور جنسی آزادی غالب نظر آتی ہے۔ آخر کیوں؟ جواز یہ مہیا کیا جا سکتا ہے ——

سماجی اور اقتصادی حالات اگر عملی جدوجہد کا پیش خیمہ ہوا کرتے ہیں تو کبھی کبھار خواہشوں کی عدمِ تکمیل نفسیاتی دباؤ میں بھی مبتلا کر دیتی ہے۔ اسی کشاکش میں باطنی کیفیات راہِ انتخاب میں

معاون رہتی ہیں۔ یہی نکات افسانہ ''بارہ گھنٹے'' کے مرکز ومحور ہیں۔ ادھیڑ عمر کے انقلابی کی صرف ایک رات کی روداد جو قربانی کے جذبے سے سرشار لڑکی کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ وجے ''بارہ گھنٹے'' کی ملی ہوئی آزادی میں آزاد رہنا چاہتا ہے۔ اسی فضا میں وہ سنیما دیکھنے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ سرد رات میں فلم ''طوفان میل'' حرکات وسکنات میں طوفان برپا کر دیتی ہے۔ فضا آفرینی کا یہ کمال ہے کہ قاری بھی صورتِ حال کا ہمنوا ہو جاتا ہے کہ انسان پر کبھی کبھی فطری اور جبلی ضرورتیں اس طرح حاوی ہو جاتی ہیں کہ ان کی تکمیل میں ہی عافیت محسوس ہوتی ہے۔ خواجہ احمد عباس نے نہایت خوبی اور فنی چابکدستی سے دبی دبی خواہشوں کے اچانک ابال کی کیفیتوں اور پیچیدگیوں کو نزاکت ونفاست کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اُتار دیا ہے۔

دونوں کردار، بینا اور وجے انقلابی ہیں۔ بینا کے سپرد پہلی بار کوئی اہم کام کیا گیا ہے۔ وجے منجھا ہوا کامریڈ ہے۔ پہلا اپنی پسند کی منزل کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ دوسرا قید و بند میں سولہ سال گزار کر صرف بارہ گھنٹے کے لیے آزادی کی فضا میں باہر آیا ہے۔ بینا کی اضطرابی کیفیت قاری کے سامنے ہوتی ہے اور وجے کی ذہنی ہلچل زیریں سطروں میں بالواسطہ طور پر بیان کی گئی ہے۔ بینا محسوس کرتی ہے کہ اُسی کے ویران گھر میں رات گزارنے والا وجے سنگھ جنسی ہیجان میں مبتلا ہے۔ وہ اپنی جوانی کے حسین لمحات انقلابی تحریک پر قربان کر چکا ہے۔ اُسے اس کا بھی احساس ہے کہ آج کی رات کے بعد اسے پھر جیل کی آہنی دیواروں کے پیچھے ڈھکیل دیا جائے گا۔ بے حد تناؤ بھری صورتِ حال میں وہ جنسی آسودگی سے محروم انقلابی کے لیے جو فیصلہ لیتی ہے وہ غیر مہذب ہوتے ہوئے بھی واقعات وجذبات کے تناظر میں لمحاتی طور پر فطری محسوس ہوتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ بینا کی شخصیت کو مشکوک اور اس کے عمل کو مشتبہ بھی بنا دیتا ہے۔ تضاد وتصادم کی یہی کیفیت افسانے کو جلا بخشتی ہے اور فنکار کی فنی گرفت کی غمازی کرتی ہے۔

ان گیارہ منتخب افسانوں کے منظر و پس منظر کو اُبھارنے کا بنیادی مقصد خواجہ احمد عباس کی فکری بصیرت اور فنی ہنر مندی کو اُجاگر کرنا ہے۔ یہ افسانے ان کے افکار وخیالات اور عصری صورتِ حال پر اُن کی نگاہِ عمیق نیز فنِ افسانہ نگاری پر دسترس کے ضامن ہیں۔ دراصل یہ ایسے موضوعات کے منظر نامے ہیں جن میں آفاقی صداقتوں کا بیان بھی ہوا ہے اور نفسیاتی سچائی کی

رعایت بھی موجود ہے۔ اِس کے لیے انھوں نے اشاروں اور استعاروں کو اس طرح برتا ہے کہ وہ خارج سے مسلّط کیے ہوئے نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے نکل کر اور باہم مربوط ہو کر ایک وحدت تشکیل دیں۔ تکنیک، موضوع اور برتاؤ کے اعتبار سے بھی مذکورہ افسانے اپنی الگ شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہیں بلکہ ایک عہد بدلنے کے بعد وہ آج بھی اپنے قاری کو دعوتِ غور و فکر دے رہے ہیں۔

منٹو: زخمی نسائیت کا علمبردار

ادیب اپنے عہد کی جو عکاسی کرتا ہے وہ ان معنوں میں اہم ہے کہ وقت گزر جاتا ہے مگر ادب پارے مذکورہ عہد کے چشم دید گواہ بن کر قائم رہتے ہیں اور بعض بعض اوقات یہ معاشرتی تاریخ اس صداقت اور صورتِ واقع کے ساتھ رقم کرتے ہیں کہ تاریخ داں بھی اس کا تصور نہیں کر سکتے کہ یہ محض واقع کا ریکارڈ نہیں ہوتا۔ ناقدین ان کو اپنے اپنے طریقے سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔

سیماب صفت، جدّت پسند منٹو کا اپنے عہد کے مسائل کو دیکھنے اور افسانوں میں ڈھالنے کا بالکل الگ انداز تھا۔ اُس کے ناقدین بھی شروع سے الگ الگ حلقوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ایک وہ ہیں جو اُس کو اور اُس کے افسانوں کو جنسی بے راہ روی کی ترویج واشاعت کا آلہ سمجھتے ہیں۔ اُن کے مطابق منٹو پر جنس کا غلبہ تھا اور اس نوع کے افسانے لکھ کر وہ اپنی محرومی کا ازالہ کرتا تھا۔ دوسرا گروہ یہ کہتا ہے کہ وہ فرائڈ سے متاثر ہو کر فحش اور مخربِ اخلاق کہانیاں لکھ کر ہماری تہذیبی شائستگی کو مسمار کرنا چاہتا تھا لیکن دانشوروں کا تیسرا حلقہ منٹو کے افسانوں کو فنّی تناظر میں دیکھتے ہوئے ان کی اہمیت کو سمجھنے کی ایک متوازن کوشش کرتا ہے۔ اس باب میں خود منٹو کا یہ بیان ملاحظہ ہو:

> ''...........لوگ اسے بُرا، غیر مذہبی اور فحش انسان سمجھتے ہیں اور میرا بھی خیال ہے کہ وہ کسی حد تک اِس درجہ میں آتا ہے کہ اکثر اوقات وہ بڑے گندے موضوعات پر قلم اُٹھاتا ہے اور ایسے الفاظ اپنی تحریر میں استعمال کرتا ہے جن پر اعتراض کی گنجائش بھی ہو سکتی ہے لیکن میں جانتا ہوں کہ جب بھی اس نے کوئی مضمون لکھا، پہلے صفحہ کی پیشانی پر ۷۸۶ ضرور لکھا،

جس کا مطلب ہے بسم اللہ...........اور یہ شخص جو اکثر خدا سے منکر نظر آتا ہے، کاغذ پر مومن بن جاتا ہے---------- میں آپ کو پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ منٹو جس پر فحش نگاری کے سلسلے میں کئی مقدمے چل چکے ہیں، بہت طہارت پسند ہے لیکن میں یہ بھی کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ وہ ایک ایسا پا انداز ہے جو خود کو جھاڑتا پھٹکتا رہتا ہے۔'' (سعادت حسن منٹو)

مختلف تنازعات کا شکار، سعادت حسن منٹو زرخیز اور توانا تخلیقی صلاحیتوں کا مالک تھا۔ اس نے افسانوں کے علاوہ فلم اسکرپٹ، خاکے، ڈرامے، مضامین لکھے۔ ٹالسٹائی، چیخوف اور گورکی کے افسانوں کے ترجمے کیے، اور ہر ایک کو منفرد انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی لیکن جس فنّی مہارت سے اُس نے اپنے افسانوں میں نچلے متوسط طبقے خصوصاً اپنے جسم کی تجارت کرنے والی عورتوں کی نفسیاتی اور جنسی پیچیدگیوں کو بے نقاب کیا ہے اُس کی مثال نہیں ملتی۔ اس کا کہنا ہے کہ جب جسم فروشی قانونی طور پر تجارت تسلیم کی جاتی ہے تو تاجر سے نفرت اور اُس کی تاسیس و آبادکاری (Establishment) میں رخنہ اندازی کیوں؟ جوان لڑکی اپنی عزت و آبرو کی حفاظت کے لیے پستول کا لائسنس طلب کرے تو حقارت نہیں لیکن اپنے ابّو کی اچانک موت پر اس کا تانگا چلا کر زندگی گزارنے کا فیصلہ کرے تو عوام کا منتخب کردہ میونسپل بورڈ اس کی درخواست کو مسترد کردے؟ یہ طریقِ کار منٹو کو بے چین کرتا ہے، افسانہ لکھنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کا بیباک قلم سوال قائم کرتا ہے کہ اگر اس کا وجود ناپاک، ذکر فحش ہے تو اس کا پیشہ بھی ممنوع ہونا چاہیے؟ اور اگر اس پیشے کو ممنوع قرار دے دیا گیا تو سفید پوش جنسی مریضوں کا کیا ہوگا؟ اور پھر معاشرہ اُن کی بازآبادکاری کا متبادل انتظام کیا کرے گا؟ وہ خلق کردہ صورتِ حال کے بطن سے نہایت چبھتے ہوئے سوالات قائم کرتے ہیں اور سنگلاخ حقیقت سے قاری کو واقف کراتے ہیں۔

جدّت اور نُدرت پسند افسانہ نگار منٹو سماجی اور معاشی نظام کی اصلاح کے جتن سے گریز کرتا ہے۔ وہ انسانی سرشت، فطرت و جبلّت کا ذکر نہیں کرتا، عورت کی خدمت گزاری اور ایثار نفسی کو موضوعِ بحث نہیں بناتا۔ شریف و رذیل کی تخصیص و تمیز قائم نہیں کرتا۔ اس کے مکالمے تو اکثر اُن

سے قائم ہوتے ہیں جو انسان نہ رہ کر ایک شئے بن چکی ہیں، جن کا وقار منہدم ہو چکا ہے۔ ان ' بے وقعت عورتوں ' کو ضرورت نے خود غرض بنا دیا ہے تو منٹو ان سے بے غرض ہونے کی توقع کیسے کرے؟ اسی لیے وہ ان کے نقش و نگار بناتا ہے جو معمولی شکل و صورت کی ہو کر بھی اداؤں کے جلوے بکھیرتی ہیں اور جانتی ہیں کہ شریف عورتیں اَن گنت رشتوں میں جکڑی ہوئی ہیں۔ وقت گزرتے اور عمر کے ڈھلتے ہوئے لمحوں میں اُن کے رشتوں میں مضبوطی آتی جائے گی، مقام اور مرتبہ بلند ہوتا جائے گا مگر کوچۂ ناپاک کی عورت اپنی تمام رعنائیوں اور دلربائیوں کے باوجود، دل بہلاوے کی چیز ہی بنی رہے گی۔ اُس سے کوئی بھی رشتہ منسلک ہو، بندھن کھلتے چلے جائیں گے۔ التفات، بےزاری میں اور کشش، کراہیت میں تبدیل ہو، اس تصور سے وہ کانپ اُٹھتی ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ اُس کا گدرایا ہوا جسم جھرّیوں میں تبدیل ہو جائے گا بلکہ اس پر مالی امداد کے تمام دوازے بند ہو جائیں گے! تب!! منٹو نے سماج کے اِس گھناونے رُخ کی پوری سچائی اور دیانت داری سے، قوتِ مشاہدہ کی بدولت بھرپور عکاسی کی ہے۔

منٹو کے پیشِ نظر اپنے عہد کا پورا منظر نامہ تھا۔ وہ بخوبی واقف تھا کہ پریم چند اور ان کے معاصرین نے آزادیٔ نسواں کے جذبے کو تقویت دی تو سجاد ظہیر مظلوم نسوانی کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ کر رہے تھے۔ رشید جہاں اور عصمت چغتائی نے اس کے لیے مصالحانہ نہیں جارحانہ رویّہ اختیار کیا۔ وہ اس باغیانہ تیور اور انقلاب پسند تصور سے متاثر ہوتا ہے۔ اسے غیرت اور حمیت کے باوجود سرِ تسلیم خم کرنے والی عورت پسند نہیں۔ وہ روایتی اوصاف سے منحرف، خودسر اور لا اُبالی کرداروں کو سراہتا ہے۔ اُس کے افسانوں کی مخفی ساخت میں جو مختلف مزاج اور اوصاف کی عورتیں ہیں ان میں خود سپردگی اور وابستگی ہے۔ اپنی دنیا آپ بسانے کی تمنا ہے۔ جنسی اور ذہنی آزادی کے ساتھ وفا، خلوص اور والہانہ جذبہ ہے۔ باغیانہ تیور ہیں مگر بلا شرکتِ غیر قابض رہنے کی خواہش بھی۔ وہ تابع ہیں اور خود کفیل بھی مگر ان میں حسد، انتقام اور تشدّد کے اوصاف بھی موجود ہیں۔

جنس نگار کی حیثیت سے منٹو کا نام اس قدر شہرت پا چکا ہے کہ اب اُسے مطعون تو نہیں کیا جاتا مگر اس حوالے سے یاد ضرور کیا جاتا ہے۔ آخر کیوں؟ کیا اس وجہ سے کہ اُس نے جسمانی لذّت

اور شہوانی خواہشات پر سوالات قائم کیے۔ عورت، مرد، روٹی اور پیٹ کی ضرورت کو سمجھنے کی کوشش کی۔ طوائف، ویشیا، بیسوا، کسبی کے فرق کو واضح کیا۔ اُس کا کہنا تھا کہ جب ہم صدیوں سے سُنتے آرہے ہیں کہ ویشیا کا ڈسا ہوا پانی نہیں مانگتا ہے تو پھر کیوں ہم اپنے آپ کو اُس سے ڈسواتے ہیں اور خود ہی رونا پیٹنا شروع کردیتے ہیں۔ ویشیا، جس کے بارے میں رائے قائم کرلی گئی ہے کہ وہ دولت کی بھوکی ہوتی ہے اور چند سکّوں کے عوض اپنا جسم گاہک کے حوالے کردیتی ہے! لیکن کیا دولت کی بھوکی، محبت کی بھوکی نہیں ہوسکتی؟ اُس کی روح، اُس کا اپنا پن کچھ بھی نہیں ہے؟ منٹو اِس جانب بھی توجہ مبذول کراتا ہے کہ عصمت فروش عورت ایک زمانے سے دنیا کی سب سے ذلیل ہستی سمجھی جاتی رہی ہے مگر کیا ہم نے غور کیا ہے کہ ہم سے اکثر ایسی ذلیل وخوار ہستیوں کے در پر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ کیا ہمارے دل میں یہ خیال پیدا نہیں ہوتا کہ ہم بھی ذلیل ہیں۔

جنسیت، فحاشی اور عریانیت پر بہت گفتگو ہوئی ہے، ادبی اور غیر ادبی دونوں حلقوں میں۔ اکثر ادیبوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ منٹو فحش نگار نہیں، سنگلاخ حقیقت پسند افسانہ نگار تھا۔ 'افکار' کے مدیر صہبا لکھنوی اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

> ''عام طور پر منٹو کے بارے میں یہ خیال رہا ہے کہ وہ ایک فحش نگار افسانہ نویس ہے لیکن اس خیال کو قائم کرنے والے بمشکل اس حقیقت سے انکار کرسکیں گے کہ منٹو نے جن کرداروں کو اُجاگر کیا، یا اس کے جن افسانوں سے معترضین کو بے راہ روی کی شکایت پیدا ہوئی، وہ کردار یا افسانوی ماحول اس سماج میں نہیں----- رہ گئی یہ بات کہ منٹو نے جنسی لذّتیت پیدا کرکے انھیں رنگین، جذباتی اور اکثر جگہ قابلِ اعتراض حد تک عریاں انداز میں لکھا، تو اِس سلسلے میں ایک بار نہیں، بارہا خود منٹو نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے کبھی عُریاں نگاری اور فحش نگاری کو اپنا مطمحِ نظر نہیں سمجھا ہے بلکہ سماج کے گھناونے رُخ کو پوری سچائی اور دیانت داری سے بغیر کسی مبالغہ آرائی کے پیش کردیا ہے اور یہ اپنے اپنے قوتِ مشاہدہ اور تجزیہ کی بات ہے کہ وہ بات میں بات کس طرح پیدا کرتا ہے،

حقیقت بیانی سے کس حد تک کام لیتا ہے اور رنگ آمیزی اور حاشیہ آرائی
کس حد تک کرتا ہے........"

(افکار، کراچی، منٹو نمبر، مارچ اپریل ۱۹۵۵ء)

کچھ مبصّرین کے مطابق منٹو کے افسانوں میں بھر پور عورت نظر آتی ہے۔ اُسے یاد رہتی ہے تو بدبُو دار سماج سے نکالی ہوئی عورت بلکہ وہ عورت کا نہیں سیکس اِن کاؤنٹر کا ذکر کرتا ہے اور وہ بھی لذّت لے کر-------اعتراض کرنے والوں کو "پہچان"، "دس روپیے"، "بری لڑکی"، "نو بھابائی"، "شانتی"، "شاردا"، "سراج" میں زخمی نسائیت کا مطالعہ کرنا چاہیے کہ منٹو جب جنس کو موضوع بناتا ہے تو اس کے پیشِ نظر جنسی استحصال ہوتا ہے نہ کہ جنسی لذّت۔ یہ حربہ اُس کے یہاں اشتہا انگیزی اور ترغیب آمیزی کے طور پر نہیں بلکہ حقیقت کو اُجاگر کرنے کے لیے ایک تصادمی موج کی طرح کہانی کی فضا میں تحلیل ہوتا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون "افسانہ اور جنسی مسائل" میں لکھتا ہے:

"دنیا میں جتنی لعنتیں ہیں، بھوک اُن کی ماں ہے----یہ بھوک گداگری سکھاتی ہے، جرائم کی ترغیب دیتی ہے، عصمت فروشی پر مجبور کرتی ہے۔"

چونکہ منٹو نے ہمیشہ چیزوں کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے وہ "عصمت فروش" کو حقارت کی نظر سے نہیں بلکہ ہمدردانہ اور مشفقانہ طریقے سے دیکھتا ہے:

"وہ عورتیں جو دایہ گیری کا کام کرتی ہیں، اُنھیں حیرت اور نفرت سے نہیں دیکھا جاتا۔ وہ عورتیں جو گندگی سر پر اُٹھاتی ہیں، اُن کی طرف حقارت سے نہیں دیکھا جاتا لیکن تعجب ہے کہ اُن عورتوں کو جو اچھے یا بھونڈے طریقے سے اپنا جسم بیچتی ہیں، حیرت، نفرت اور حقارت سے دیکھا جاتا ہے۔"

(مضمون عصمت فروشی)

جسم کی تجارت میں یہ بازاری عورت اپنے جسم کو لگاتی ہے نہ کہ روح کو۔ قانون کی کسی بھی دفعہ کے تحت جسم کو زدوکوب کیا جا سکتا ہے روح کو نہیں۔ منٹو اسی نکتہ کے منظر، پس منظر اور پیش منظر کو گرفت میں لیتے ہوئے احساسات و جذبات کی عکاسی بالکل انوکھے ڈھنگ سے کرتا ہے۔ وہ چھوٹی چھوٹی گرہوں کو کھولتے ہوئے لاشعوری طور پر سوال قائم کرتا ہے کہ روٹی زیادہ اہم ہے یا

جنسی آسودگی؟ اور پھر وہ جس زاویہ نظر سے دیکھتا، سوچتا ہے، وہی سب کچھ، اُسی طرح قارئین کے سامنے پیش کر دیتا ہے:

''چکلوں میں جب کوئی ٹکہائی اپنے کوٹھے پر سے کسی راہ گزر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشائیوں کی طرح نہ کبھی اس راہ گزر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس ٹکہائی کو گالیاں دیتے ہیں۔ ہم یہ واقعہ دیکھ کر رُک جائیں گے۔ ہماری نگاہیں اس غلیظ پیشہ ور عورت کے نیم عُریاں لباس کو چیرتی ہوئی اس کے سیاہ عَصَبات بھرے جسم کے اندر داخل ہو کر اُس کے دل تک پہنچ جائیں گی، اس کو ٹٹولیں گی اور ٹٹولتے ٹٹولتے ہم خود کچھ عرصے کے لیے تصور میں وہی کریہہ اور متعفن رنڈی بن جائیں گے، صرف اس لیے کہ ہم اِس واقعے کی تصویر ہی نہیں بلکہ اُس کے اصل محرک کی وجہ بھی پیش کر سکیں۔'' (افسانہ اور جنسی مسائل)

اس زاویہ نگاہ کے تحت خلق کردہ صورت حال میں رومانی ماحول کی رنگینی نہیں بلکہ سنگلاخ حقیقت کی پروردہ لاچار عورت کبھی کبھی اس حد تک بے حس و بے جان ہو جاتی ہے کہ وہ ایک لاش محسوس ہوتی ہے جسے بقول منٹو:

''سماج اپنے کندھوں پر اُٹھائے ہوئے ہے۔ وہ اُسے جب تک کہیں دفن نہیں کرے گا، اُس کے متعلق باتیں ہوتی رہیں گی۔ یہ لاش گلی سڑی سہی، بدبودار سہی، متعفن سہی، بھیانک سہی، گھناونی سہی لیکن اس کا منھ دیکھنے میں کیا حرج ہے۔ کیا یہ ہماری کچھ نہیں لگتی؟ کیا ہم اِس کے عزیز و اقارب نہیں؟ ہم کبھی کبھی کفن ہٹا کر اس کا منھ دیکھتے رہیں گے اور دوسروں کو دکھاتے رہیں گے۔'' (مضمون، سفید جھوٹ)

منٹو کی یہ ٹکہائی عورت جس سے مہذب معاشرہ خلوت میں التفات کی باتیں اور جلوت میں لعن طعن کرتا ہے، منٹو کو عزیز ہے۔ ان کرداروں کی پیش کش کی ایک پُر اثر شکل ''ممی'' میں اُس وقت نظر آتی ہے جب جیکسن (مسز اسٹیلا جیکسن) اپنے منہ بولے بیٹے چڈھا کو فینسی سے جبراً

جنسی فعل پر مائل بہ عمل دیکھتی ہے تو وہ اسے ایسا کرنے سے روکتی ہے:

''چڈّ ھا مائی سن.......تم کیوں نہیں سمجھتے.......شی از ینگ..........شی از ویری ینگ! اُس کی آواز میں کپکپاہٹ تھی، التجا تھی، ایک سرزنش تھی۔''

جسے چڈّ ھا سمجھ نہیں سکتا۔ وہ ردِّ عمل کا اظہار کرتے ہوئے اسے نازیبا الفاظ سے نوازتا ہے، دیوانی، بوڑھی، دلالہ وغیرہ کہتا ہے۔ یہی جبس زدہ صورتِ حال ''قادر قصائی'' کی خوبصورت طوائف اور ''دودا پہلوان'' کی الماس کی شکل میں اُبھرتی ہے۔ بدنام کردار کی دوسری شبیہہ ''ٹھنڈا گوشت'' میں نظر آتی ہے۔ الزامات کے دائرے میں گِھری بلکہ بالواسطہ طور پر اس ''سزا یافتہ'' کہانی میں کلونت کور، ایشر سنگھ اور سندر لڑکی کا عجیب وغریب ذکر مثلث کی طرح عمل اور ردِّ عمل کو منعکس کرتا ہے۔ ایشر سنگھ کے عمل نے سندر لڑکی کو ٹھنڈے گوشت میں اور سندر لڑکی کے غیر محسوس لمس واثر نے اسے لذّتِ جنس سے محروم کردیا۔ فضا میں عمل اور ردِّ عمل کے شدّتِ اظہار کے لیے کلونت کور کا انتہائی مشتعل اندازِ جنس کی نفسیات کا نہایت موثر فنکارانہ اظہار ہے۔ اسی طرح کی سفا کانہ حقیقت نگاری ''سوکینڈل پاور کا بلب'' اور ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں بھی ہے۔

منٹو کے ایسے افسانوں میں انسانی رشتوں اور رابطوں کی پیچیدگی ہمارے روایتی تصور پر ضرب لگاتی ہے بلکہ اُس کے یہاں مرد اور عورت کے درمیان ربط وتعلق کی متعدد سطحیں قاری کے لیے حیرت واستعجاب کا باعث ہیں۔ وہ نہ صرف کسی صورتِ حال کو عام ڈگر سے ہٹ کر دیکھتا ہے بلکہ اس کی پیش کش کا انداز بھی جُداگانہ ہوتا ہے جس میں ڈرامائیت کا عنصر غالب رہتا ہے۔ ''سو کینڈل پاور کا بلب'' میں ایک ایسی مظلوم عورت سامنے آتی ہے جس میں گاہک نہیں بلکہ دلاّل اس کو مسلسل جگائے رکھنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ مجبوری جسمانی، اقتصادی، نفسیاتی بھی ہوسکتی ہے مگر اس پر حاوی ہو جاتا ہے دلاّل کا تحکمانہ لہجہ جسے گاہک محسوس کرتا ہے:

''اُٹھتی ہے کہ نہیں؟

کوئی عورت بولی۔ 'کہہ جو دیا مجھے سونے دو' اس کی آواز گھٹی گھٹی سی تھی۔

دلاّل پھر کڑکا۔ 'میں کہتا ہوں اُٹھ......میرا کہنا نہیں مانے گی تو یاد رکھ..........'

عورت کی آواز آئی۔ 'تو مجھے مار ڈال.....لیکن میں نہیں اٹھوں گی۔ خدا کے لیے میرے حال پر رحم کر'

دلاّل نے پچکارا۔ 'اُٹھ میری جان۔ضد نہ کر،گزارا کیسے چلے گا'

عورت بولی۔ 'گزارا جائے جہنم میں۔ میں بھوکی مر جاؤں گی۔ خدا کے لیے مجھے تنگ نہ کر۔ مجھے نیند آرہی ہے'۔

دلاّل کی آواز کڑی ہوگئی۔ 'تو نہیں اُٹھے گی حرام زادی،سُور کی بچّی......

عورت چلانے لگی۔ ''میں نہیں اُٹھوں گی......نہیں اُٹھوں گی........ہرگز نہیں اُٹھوں گی'۔''

یہ استحصال نہیں،تجارتی رکھ رکھاؤ بھی نہیں۔ظلم اور زبردستی ضرور ہے جس کا ردِ عمل افسانے کے اختتام پر ہوتا ہے۔افسانہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی شاہینہ بے وفائی کو برداشت نہیں کر پاتی ہے اور انتقاماً ''ہلاکت'' کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ یہ سفاک یا متشدد عورت جس نے شوہر کے مرنے کے بعد اپنا سب کچھ ہیبت خاں کے سپرد کر دیا تھا اور جب اس کو معلوم ہوتا ہے کہ ہیبت خاں جس کے پیار کو حاصل کرنے کے لیے اس نے اپنے شوہر کو بھی قتل کر دیا تھا،وہ بھی دغاباز ہے تو بے حد مشتعل ہو جاتی ہے۔کہانی یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ عزتِ نفس کو جب ٹھیس پہنچتی ہے تو جسم فروش عورت بھی آگ بگولہ ہوسکتی ہے،سفاکانہ اور وحشیانہ انداز اختیار کر سکتی ہے۔

منٹو کی یہ عورتیں روایتی نہیں،تابع فرمان نہیں،مرد ضرور مٹی کے مادھو نظر آتے ہیں خاص طور سے ''ہتک'' میں سوگندھی،بدھیا نہیں کہ اس کے وجود کی نفی کی جا سکے۔ اس حیران کن کہانی میں دلاّل،گاہک اور جسم فروش ہیں مگر افسانے کا مرکزی نقطہ سوگندھی کا ردِ عمل ہے:

''دن بھر کی تھکی ماندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سوگئی تھی۔میونسپل کمیٹی کا داروغۂ صفائی جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارا کرتی تھی، ابھی ابھی اس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چُور گھر واپس گیا تھا۔بجلی کا قمقمہ،جسے آف کرنا وہ بھول گئی تھی اس کے سر کے اوپر لٹک رہا تھا۔اس کی تیز روشنی اس کی مُندی ہوئی آنکھوں سے ٹکرا رہی تھی

مگر وہ گہری نیند سو رہی تھی۔ دروازے پر دستک ہوئی---- رات کے دو بجے یہ کون آیا تھا؟ سوگندھی کے خواب آلود کانوں میں دستک بھنبھناہٹ بن کر پہنچی۔ دروازہ جب زور سے کھٹکھٹایا گیا تو چونک کر اُٹھ بیٹھی------ بستر سے اٹھی---- دروازے کا پٹ کھولا ---- رام لال جو باہر دستک دیتے دیتے تھک گیا تھا، بھنّا کر کہنے لگا------ کیا مر گئی تھی؟----- اب تو میرا منھ کیا دیکھتی ہے۔ جھٹ پٹ یہ دھوتی اُتار کر وہ پھولوں والی ساڑی پہن، پوڈر ووڈر لگا اور چل میرے ساتھ۔"

الگ الگ کیفیتوں والی یہ کہانیاں جسم فروش عورتوں کے اپنے انفرادی وجود، غیرت، خود داری اور آزادیٔ نفس کا اظہار کرتی ہیں۔ اظہار کا طریقہ جداگانہ ہے۔"سو کینڈل پاور کا بلب" میں دلاّل کی زبردستی کی شکار عورت طوعاً کرہاً ایسے اُٹھتی ہے جیسے:

"آگ دکھائی ہوئی چھچھوندر اُٹھتی ہے اور چلاّئی---- اچھا اُٹھتی ہوں۔" وہ ایک طرف ہٹ گیا۔ اصل میں وہ (گاہک) ڈر گیا تھا۔ دبے پاؤں وہ تیزی سے نیچے اتر گیا۔ اس نے سوچا کہ بھاگ جائے.......... اِس شہر ہی سے بھاگ جائے۔ اس دنیا سے بھاگ جائے......... مگر کہاں؟ پھر اُس نے سوچا کہ یہ عورت کون ہے۔ کیوں اس پر اتنا ظلم ہو رہا ہے؟......... اور یہ دلاّل کون ہے؟ اس کا کیا لگتا ہے اور یہ اس کمرے میں اتنا بڑا بلب جلا کر جو سو کینڈل پاور سے کسی طرح بھی کم نہیں تھا، کیوں رہتے ہیں۔ کب سے رہتے ہیں۔"

غور و فکر کا سارا دار و مدار گاہک پر ہے۔ اس کا ذہن متحرک ہے جب کہ دلاّل اور جسم فروش بظاہر جذبات سے عاری محسوس ہوتے ہیں۔ وہ تو دلاّل کے بولنے پر چونکتا ہے:

"دیکھ لیجئے"

اس نے کہا۔ "دیکھ لیا ہے"

"ٹھیک ہے نا۔"

''ٹھیک ہے۔''

''چالیس روپے ہوں گے۔''

''ٹھیک ہے۔''

''دے دیجئے۔''

''ہتک'' میں یہ مکالمے نہیں، ایسا منظر نہیں مگر تجارت کا کھیل وہی ہے جو حیوانوں کی خرید و فروخت میں ہوا کرتا ہے:

''لیجئے وہ آ گئی---- بڑی اچھی چھوکری ہے۔ تھوڑے ہی دن ہوئے ہیں اسے دھندہ شروع کیے،--------- سیٹھ صاحب نے بیٹری اُس کے چہرے کے پاس روشن کی۔ ایک لمحے کے لیے اس روشنی نے سوگندھی کی خمار آلود آنکھوں میں چکا چوندھ پیدا کی۔ بٹن دبانے کی آواز پیدا ہوئی اور روشنی بجھ گئی۔ ساتھ ہی سیٹھ کے منھ سے ''اونہہ'' نکلا، پھر ایک دم موٹر کا انجن پھڑ پھڑایا۔ اور کار یہ جا وہ جا''

حیوانیت کے اظہار کے لیے غصہ، نفرت اور حقارت کے جذبات کو الگ الگ صورتِ حال میں کچھ اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ قاری کی تمام تر ہمدردیاں مظلوم عورت کے ساتھ رہتی ہیں، دلاّل یا گاہک سے نہیں۔ گاہک جو اس کی دلجوئی کرتے ہوئے اُس سے مخاطب ہوتا ہے:

''آپ کا نام؟''

''کچھ بھی نہیں!'' اس کے لہجے میں تیزاب کی سی تیزی تھی۔

''آپ کہاں کی رہنے والی ہیں؟''

''جہاں کی بھی تم سمجھ لو۔''

''آپ اتنا روکھا کیوں بولتی ہیں۔''

دراصل اس روکھے پن، اُکتاہٹ اور بیزاری کے توسط سے ہی اس شدید ردِ عمل کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا جا سکتا ہے جو موذی کی موت پر ختم ہوتا ہے۔ عورت اگلے پل کا تصور کرتے ہوئے، طیش میں آ کر دلاّل کا سر اینٹ سے کچل دیتی ہے اور پھر اطمینان سے لاش کے پاس سو جاتی

ہے۔

منٹو کے یہ کردار ظلم کو برداشت نہیں کرتے، مصالحت اور درگزر سے بھی کام نہیں لیتے بلکہ وہ اینٹ کا جواب پتھر سے دیتے ہیں۔ سوگندھی، دلاّل سے نہیں گاہک کے رویے سے ہتک محسوس کرتی ہے اور اس ہتک آمیز رویے کی وجہ سے اُس کے اندر طرح طرح کے سوالات اُبھرتے ہیں جو انسانی فطرت پر مبنی ہیں۔ وہ جتنا خود کو بہلانے کی کوشش کرتی ہے اُتنی ہی شدّت سے اُس کے دل میں سیٹھ کے خلاف نفرت اور حقارت پیدا ہوتی ہے:

''سوگندھی سوچ رہی تھی اور اس کے پیر کے انگوٹھے سے لے کر چوٹی تک گرم لہریں دوڑ رہی تھیں۔ اُس کو کبھی اپنے آپ پر غصہ آتا تھا اور کبھی رام لال دلاّل پر جس نے رات دو بجے اُسے بے آرام کیا۔ لیکن فوراً ہی دونوں کو بے قصور پا کر وہ سیٹھ کا خیال کرتی تھی۔ اُس کے خیال کے آتے ہی اس کی آنکھیں، اُس کے کان، اُس کی بانہیں، اُس کی ٹانگیں، اُس کا سب کچھ مڑتا تھا، کہ اس سیٹھ کو کہیں دیکھ پائے------اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدّت سے پیدا ہو رہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو----صرف ایک بار----وہ ہولے ہولے موٹر کی طرف بڑھے۔ موٹر کے اندر سے ایک ہاتھ بیٹری نکالے اور اس کے چہرے پر روشنی پھینکے۔ ''اونہہ'' کی آواز آئے اور وہ-----سوگندھی-----اندھا دُھند اپنے دونوں پنجوں سے اُس کا منھ نوچنا شروع کردے۔ وحشی بلّی کی طرح جھپٹے اور-----اپنی انگلیوں کے سارے ناخون، جو اس نے موجودہ فیشن کے مطابق بڑھا رکھے تھے، اُس سیٹھ کے گالوں میں گاڑ دے----بالوں سے پکڑ کر اسے باہر گھسیٹ لے اور دھڑ ادھڑ مکّے مارنا شروع کر دے اور جب تھک جائے تو رونا شروع کر دے۔''

''موذیل''، ''کالی شلوار''، ''جانکی''، ''ممّی''، ''شاردا''، ''خوشیا''، ''بُو'' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جو ہمارے روایتی نظامِ اخلاق کو درہم برہم کر دیتے ہیں۔ منٹو کے نسوانی کردار، مطالعے کا

مستقل موضوع ہیں۔ عشق و محبت کی عمومی واردات سے لے جنس کی پیچیدہ نفسیات تک مرد اور عورت کے درمیان رشتوں کے کئی نیم روشن اور تاریک گوشے اُس کے فن پاروں میں بڑی ہنر مندی سے پیش کیے گئے ہیں۔ نام نہاد بازاری عورت کے شب و روز پر اُس نے اتنے زیادہ ہائی پاور بلب کا عکس ڈالا ہے کہ عام قاری کو بھی حقائق کو دیکھ لینے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی ہے------ ماضیِ قریب سے ذرا ماضیِ بعید میں جھانک کر دیکھیے۔ قدیم قصوں، کتھاؤں میں طوائف، رقاصہ یا نرتکی کی شکل میں اپنی اداؤں کے جلوے بکھیرتی رہی ہے۔ وہ چاہے داستان امیر حمزہ ہو، طلسم ہوش ربا، فسانۂ عجائب، پنچ تنتر کی کہانیاں یا چندر کانتا۔ ناولوں میں بھی سجی سنوری طوائفیں ہیں جنھوں نے کوٹھے آباد کر رکھے ہیں۔ انھیں ہم جامِ سرشار، فسانۂ مبتلا، دیوداس وغیرہ میں دیکھ سکتے ہیں۔ ''نشتر''، ''امراؤ جان ادا''، ''بازارِ حسن'' وغیرہ میں تو پورا ''طوائف کلچر'' سمٹ آیا ہے۔ سماج سے کٹے ہوئے اِس معتوب کلچر کو کئی فنکاروں نے بڑی ہنر مندی سے پیش کیا ہے مگر منٹو نے اس کو الگ انداز سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی تو واویلا مچ گیا۔ کیوں؟ کہیں اس وجہ سے تو نہیں کہ یہ کج کلاہ فنکار مظلوم نسواں طبقہ کی وکالت کرتا ہے۔ بازارِ حسن کا یہ دہشت بھرا ماحول آج بھی ختم نہیں ہو سکا ہے لیکن سماجی اور معاشی تبدیلیوں کی وجہ سے ہمارے رویے بدل گئے ہیں۔ اسی لیے عورت، جنس اور طوائف کا موضوع کل چونکا دینے والا تھا، آج نہیں۔

اردو اور ہندی میں منٹو کے جن بزرگ اور معاصر افسانہ نگاروں نے اِس موضوع پر خصوصی توجہ دی ہے اُن میں پانڈے بیچن شرما اُگر (ودھوا)، وشمبھر ناتھ شرما، کوشِک (اَبلا، پرتما)، ونود شنکر ویاس (پتیت، واسنا کی پکار)، پربھا کر دویدی (تین ویشیائیں)، راجیند راو تھی (لاوارث لاشیں)، شری کانت ورما (شیو یاترا)، اگیے (رمنتے تتر دیوتا)، امرت رائے (رام کہانی کے دو پنے)، یشپال (دُکھی دُکھی، حلال کا ٹکڑا، گنڈیری، آدمی یا پیسہ، بھاگیہ چکر، آبرو، ایک سگریٹ)، کملیشور (ماس کا دریا) دیپتی کھنڈیلوال (بھوک)، پریے درشی پرکاش (ورکنگ گرلس)، دودھ ناتھ سنگھ (سب ٹھیک ہو جائے گا)، پریم چند (اَبھاگن، مزارِ الفت)، علی عباس حسینی (میلہ گھومنی، نئی ہمسائی، بھوک)، لطیف الدین احمد (جیون ٹھٹھا، دھرم کے داتا، ماں کی گود، زندگی کے کھیل، جوانی کا خواب)، رشید جہاں (وہ)، احمد ندیم قاسمی (کنجری)، ہاجرہ مسرور (فروزاں)، عصمت چغتائی

(پتھر دل، پیشہ)، احسن فاروقی (رنڈی، اندرسبھا)، کرشن چندر (وڈورا، عشق کے بعد، پہلا دن، چابک)، غلام عباس (آنندی) وغیرہ کے نام بہت نمایاں ہیں۔ منٹو کا اختصاص یہ ہے کہ اُس کے یہاں طوائف نہیں بلکہ ناچنے گانے والی بازاری عورت کے مرتبہ سے بھی گری ہوئی جسم فروش عورت ہے جس نے کوٹھے کے آداب اور علم و ہُنر کو نہیں، محض جسم کو پیشہ بنایا ہے۔ اسی لیے وہ وہاں بھی فاحشہ اور بدکار کہلاتی ہے۔ منٹو ''سفید جھوٹ'' میں لکھتا ہے:

''میری سلطانہ عورت بعد میں ہے، ویشیا سب سے پہلے ہے کیونکہ انسان کی زندگی میں اس کا پیٹ سب سے زیادہ اہم ہے۔''

وہ یہ بھی کہتا ہے کہ:

''میری سلطانہ چکلے کی ایک عورت ہے۔ اس کا پیشہ وہی ہے جو چکلے کی عورتوں کا ہوتا ہے۔ چکلے کی عورتوں کو کون نہیں جانتا۔ قریب قریب ہر شہر میں ایک چکلا موجود ہے ---------- بدرَو اور موری کو کون نہیں جانتا۔ ہر شہر میں بدرَوئیں اور موریاں ہیں جو شہر کی گندگی باہر لے جاتی ہیں ------------ اور یہ بدرَوئیں ہمارے بدن کا میل پیتی ہیں۔''

صرف نیکی و بدی، جائز و ناجائز کا تصور ہی نہیں بلکہ تضاد و تخالف کے سیاہ پردوں کے عقب میں جھانک کر منٹو قاری کے روبرو حقائق کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ بھی اُسی کی طرح نڈر ہو کر خود سے سوال کرتا ہے:

''ہم ویشیا کے متعلق کیوں نہیں سوچ سکتے۔ اُس کے پیشے کے بارے میں کیوں غور نہیں کر سکتے۔ ان لوگوں کے متعلق کیوں کچھ نہیں کہہ سکتے جو اُس کے پاس جاتے ہیں۔'' (سفید جھوٹ)

منٹو نے بھوک اور جنس کے توسط سے یہ باور کرایا ہے کہ ''بازاری عورت'' کا تن من ہی بھوکا نہیں ہے بلکہ وہ جنسی طور پر بھی ناآسودہ ہے۔ وہ بسم اللہ جان، امراؤ جان ادا، لیلیٰ، ہریالی کی طرح تربیت یافتہ نہیں، آرائش و زیبائش کے ساتھ اُس کے قرب و جوار کی فضا عطرِ حنا کی خوشبو سے معطّر نہیں بلکہ اُس کے یہاں کھٹّی میٹھی یا کمہار کے ہاتھوں سے نکلے ہوئے تازہ کچّے برتنوں کی

سوندھی سوندھی بُو ہے۔ دھرتی سے جُڑی ہوئی تشبیہات و استعارات کی یہ بُو محض گھاٹن لڑکی یا کھولی میں رہنے والی سوگندھی کی نہیں بلکہ سلطانہ، مختار، نواب، جانکی، ممّی، موذیل، کانتا اور شکنتلا کی بھی ہے کیونکہ یہی فضا اِن کی میراث ہے۔ البتہ یہ ناپاک عورتیں جن کا کوئی خاندانی یا معاشرتی پس منظر نہیں اور جن کی محنت و مشقت کا وسیلہ جسمانی تعلق، اور اس کا ماحصل معاوضہ ہے، محض وہی نہیں بلکہ کسبی، نائکہ، دلاّلہ بھی جو مول تول اور حجّت و تکرار کرتی نظر آتی ہیں، اُن میں بھی انسانی جذبات کے ساتھ خودداری، اور ترحم کو منٹو گریدتا ہے اور ''ہتک'' میں یہ سب کچھ نقطۂ عروج پر ہے۔ اس شاہکار فن پارے کے تعلق سے کرشن چندر نے تفصیل سے لکھا ہے:

> ''اُن دنوں میں ''نئے زاویے'' کی پہلی جلد مرتب کر رہا تھا۔ میں نے منٹو سے اس میں شرکت کے لیے کہا تو اُس نے بہت جلد مجھے وہ کہانی بھیجی جو آج تک میرے خیال میں اپنی جگہ اردو کی بہترین کہانی ہے------ میں نے روسی، فرانسیسی کہانیاں پڑھی ہیں، اور امراؤ جان آدا کے کردار کا بھی مطالعہ کیا ہے لیکن ''ہتک'' کی ہیروئن کی ٹکّر کا ایک کردار بھی مجھے ان ناولوں اور افسانوں میں نظر نہیں آیا۔ ایک ایک کر کے منٹو نے موجودہ سماجی نظام کے اندر بسنے والی طوائف کی زندگی کے چھلکے اُتار کر الگ کر دیے ہیں، اس طرح کہ اس افسانے میں نہ صرف طوائف کا جسم بلکہ اس کی روح بھی ننگی نظر آتی ہے۔ ایک شیشے کی طرح آپ اس کے آر پار دیکھ سکتے ہیں۔ دیکھ رہے ہیں کس بے دردی اور سفّاکی سے منٹو نے اُسے ننگا کیا ہے لیکن اس بدصورت خاکے کا ہر رنگ بدصورت ہوتے ہوئے بھی ایک نئے حسن کی تخلیق کرتا ہے۔ طوائفیت سے محبت نہیں ہوتی۔ سوگندھی اور اس کی زندگی پر رحم بھی نہیں آتا لیکن سوگندھی کی معصومیت اور اُس کے عورت پنے پر، اور اس کی زندگی اور اس کی چاہت اور اس کی تخلیق پر اعتقاد پیدا ہو جاتا ہے اور یہی سچے اور لافانی ادب کا جوہرِ عظیم ہے۔''
>
> (روبی، منٹو نمبر، ستمبر ۱۹۷۰ء)

منٹو کے افسانوں میں ابہام نہیں، پیچیدگی نہیں، اُکتاہٹ نہیں، بیزاری نہیں بلکہ سیدھے سادے برملا حقیقی بیان کے توسط سے قاری بین السطور میں انسانی فطرت کے بنیادی جوہر تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ اُس کی اِس تکنیک میں منطقی استدلال اور ربط و ضبط بھی ہوتا ہے اور روایت سے انحراف بھی۔ اِسی لیے اُس کے افسانے آج بھی غور و فکر کی بھرپور دعوت دیتے ہیں، قاری کو ذہنی مشق میں مبتلا کرتے ہیں۔ وہ فضا کو اُبھارنے کے لیے منظر اور پس منظر دونوں کی آمیزش سے کام لیتا ہے اور اکثر ریل کی بے جان پٹریوں، خالی ڈبّوں، دھواں چھوڑتے انجنوں کو بے سہارا عورت کے استعارے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ زندگی کے طویل سفر میں ہر طرف سے ٹھکرائی اور روندی ہوئی عورت کی زندگی کی حقیقت، سمت و رفتار اور اُتار چڑھاؤ کو بے حس و بے جان چیزوں سے نسبت دے کر منٹو جو تخلیقی فضا خلق کرتا ہے اور پھر اس سے قاری جو لامحدود مطلب و معنی اخذ کرتا ہے، وہ اُسی کا کمال ہے۔ ریل کی بل کھاتی پٹریاں، زندگی کی طرح ویران ڈبّے، گاہکوں کی مانند سگنل کے اشارے، سیٹوں کے محفوظ اور غیر محفوظ ہونے کا تصور منٹو کے خلق کردہ جسم فروش کرداروں کی بے چینی، بیزاری اور بے قراری کی علامت بن کر اُبھرتے ہیں۔ ''کالی شلوار'' میں تو ان اشاروں سے بہت کام لیا گیا ہے:

> ''یوں تو وہ بے مطلب گھنٹوں ریل کی اِن ٹیڑھی بانکی پٹریوں اور ٹھہرے اور چلتے ہوئے انجنوں کی طرف دیکھتی رہتی تھی پر طرح طرح کے خیال اس کے دماغ میں آتے رہتے تھے۔ انبالہ چھاؤنی میں جب وہ رہتی تھی تو اسٹیشن کے پاس ہی اس کا مکان تھا۔ مگر وہاں اُس نے کبھی ان چیزوں کو ایسی نظروں سے نہیں دیکھا تھا۔ اب تو کبھی کبھی اُس کے دماغ میں یہ بھی خیال آتا کہ یہ جو سامنے ریل کی پٹریوں کا جال سا بچھا ہے اور جگہ جگہ سے بھاپ اور دھواں اُٹھ رہا ہے، ایک بہت بڑا چکلہ ہے۔ بہت سی گاڑیاں ہیں جن کو چند موٹے موٹے انجن اِدھر اُدھر دھکیلتے رہتے ہیں۔ سلطانہ کو بعض اوقات یہ انجن سیٹھ معلوم ہوتے جو کبھی کبھی انبالہ میں اُس کے یہاں آیا کرتے تھے۔ پھر کبھی کبھی جب کسی انجن کو آہستہ آہستہ گاڑیوں کی

قطار کے پاس سے گزرتا دیکھتی تو اُسے ایسا محسوس ہوتا کہ کوئی آدمی چکلے
کے کسی بازار میں سے اوپر کوٹھوں کی طرف دیکھتا جا رہا ہے۔''

منٹو چھوٹے چھوٹے بامعنی جملوں سے دلچسپی، تحیّر و تجسّس پیدا کرتا ہے جیسے سلطانہ کی بے حد اہم ضرورت میں ''خدا بخش کا خدا اور خدا رسیدہ بزرگوں پر غیر ضروری اعتقاد کام نہیں آتا ہے لیکن شنکر کی ذہانت کام آجاتی ہے۔'' پھر اسی جملے کے وسیلے سے اُس نے شنکر کی جن خوبیوں کو اُجاگر کیا ہے اُن میں آوارہ گردی، حاضر جوابی اور خوش گفتاری ہے کیونکہ یہ اوصاف کہانی کی تاثیر کی شدّت میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ کب، کہاں، کس واقعہ کا کردار سے کیا کام لینا ہے، منٹو اس ہُنر سے بخوبی واقف ہے۔ وہ واقعات کی ترتیب و تنظیم اور اُن کی بُنت سے کہانی کو موثر اور بامعنی بناتا ہے جیسے ''کالی شلوار'' کی سلطانہ قاری کو اپنا ہمنوا بنا لیتی ہے اور اُس کی ضرورتیں کیسے پوری ہو رہی ہیں، محض یہ مسئلہ نہ رہ کر، مختار، شنکر وغیرہ کی بھی ضرورتوں کی بھرپائی کا راز، منکشف ہو جاتا ہے۔ اگر سلطانہ، مختار کو یہ جواب دیتی کہ یہ شلوار شنکر لایا ہے، گاہک لایا ہے یا عاشق لایا ہے تو وہ کیفیت نہ پیدا ہوتی جو یہ کہنے سے کہ ''آج ہی درزی لایا ہے''۔ اسی طرح اگر مختار، بُندوں کے بارے میں سلطانہ کے سوال کے جواب میں کچھ بھی کہتی تو وہ بات نہ بنتی جو اِس سے کہ ''آج ہی منگوائے ہیں''۔

منٹو کے اشارے بہت بلیغ ہوتے ہیں۔ اُس کے یہاں لفظ یا جملہ کے اندر تہہ در تہہ معنی پوشیدہ ہوتے ہیں جیسے مال گودام، ریل کی ٹیڑھی بانکی پٹریاں، میونسپل کمیٹی کا داروغۂ صفائی، چاندی کے سکّوں کی کھنکھناہٹ، فقیروں کے پیچھے مارا مارا پھرنے والا خدا بخش، سُرخ بتّی، اُونہہ، خارش زدہ کتّا، ہولناک سنّاٹا، ٹھہرے پانی ایسی زندگی، کوئلوں کی دوکان یا یہاں میلے کپڑوں کی دُھلائی کی جاتی ہے۔ یہ ایسے بلیغ اشارے ہیں جو نہایت معنی خیز ہیں۔ وہ سماج، معاشرہ، رسم و رواج، عقائد و توہمات کا مبلغ بن کر کوئی ذکر نہیں کرتا بلکہ ایسے لفظ یا جملے کا انتخاب کرتا ہے جس کے توسط سے منظر، پس منظر عیاں ہوتا چلا جاتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''کالی شلوار'' میں اگر شلوار کی جگہ ساڑی، پاجامہ کا لفظ استعمال کیا جاتا تو شاید مسلم معاشرہ اپنی رسومات کے ساتھ سمٹ نہیں سکتا تھا حالانکہ لباس میں سلطانہ کو ساڑی بہت پسند ہے جیسا کہ افسانہ نگار نے لکھا ہے کہ جب:

''سلطانہ کا کام چل نکلا تو اُس نے کانوں کے لیے بُندے خریدے، ساڑھے پانچ تولے کی آٹھ کنگنیاں بھی بنوائیں۔ دس پندرہ اچھی اچھی ساڑھیاں بھی جمع کرلیں۔''

مگر یہاں محرم کی مناسبت سے وہ تاثیر لفظ 'شلوار' سے ہی پیدا ہوسکتی تھی۔ اسی طرح منٹو نے لفظ 'کالا' سے ماتمی شدّت کو اُجاگر کیا ہے جو کسی اور رنگ کے ذکر سے نہیں ہوسکتی تھی۔ وہ خدا بخش سے کہتی ہے:

''تم خدا کے لیے کچھ کرو۔ چوری کرو یا ڈاکہ مارو، پر مجھے ایک شلوار کا کپڑا ضرور لا کر دو۔''

یہ خیال عام ہے کہ منٹو انانیت پسند تھا لیکن اگر یہ دیکھنا ہو کہ منٹو کس طرح خود اپنا محاسبہ کرتا تھا تو اُس کا مشہور افسانہ ''بابو گوپی ناتھ'' پڑھیے جس میں نفسِ انسانی کے بارے میں بزعمِ خود بہت کچھ جاننے والا ادیب سعادت حسن منٹو یہ محسوس کرتا ہے کہ بابو گوپی ناتھ جس کو وہ ایک عام آدمی سمجھتا تھا اتنا غیر معمولی آدمی ہے کہ اس کو سمجھنے میں ذہین اور حساس افسانہ نگار منٹو کو خاصی دیر لگی۔ جان بوجھ کر دھوکہ کھانے والے بابو گوپی ناتھ کے لیے سارے سماجی اور معاشی امتیازات بے معنی ہو چکے تھے۔ زینت طوائف تھی لیکن اس کا مطلب یہ کہاں ہوا کہ وہ ہر لڑکی کی طرح دلہن بننے کا ارمان نہ رکھتی ہو۔ بابو گوپی ناتھ نے زینت کی شادی تمام رسوم کے ساتھ کروائی۔ منٹو کو یہ سب فراڈ نظر آیا اور یہی منٹو کی کج فہمی تھی جس کا احساس خود منٹو کو ہوا لیکن بابو گوپی ناتھ کے دل کو ٹھیس پہنچانے کے بعد۔ تفصیل کا یہاں موقع نہیں لیکن پیشہ ور عورتوں اور ان سے متعلق لوگوں کے بارے میں منٹو کے افسانوں میں 'بابو گوپی ناتھ' سب سے جامع افسانہ ہے جس میں کم از کم ایک کردار ایسا ہے جو آدمیوں میں تفریق نہیں کرتا اور ہر حال میں آدمی بنا رہتا ہے۔

متذکرہ فن پاروں کے مطالعے سے ہمیں منٹو کے فنّی اساس کا ایک رُخ ملتا ہے۔ ہمیں اپنی توجہ اُس سمت بھی کرنی چاہیے جس کا زمین آسمان اب بھی مستور ہے۔ مثلاً فلم کی اسکرپٹ، اس کے منظرنامے، مکالمات۔ اسی طرح ریڈیائی ڈرامے جو منٹو نے آل انڈیا ریڈیو کے لیے لکھے۔ یہ اسٹیج ڈراموں کے علاوہ تھے اور کثیر تعداد میں تھے۔ دوسری اصناف میں خاکے، انشائیے، لطیفہ

گوئی، وقائع نگاری۔ ان کے علاوہ وہ افسانے جو عمومی نظروں سے اب بھی مستور ہیں۔ منٹو تحقیق و تفتیش کا بڑا موضوع ہے۔ جنھیں آج نہیں تو کل منٹو کے شائقین ڈھونڈ ہی لیں گے۔

بدلے ہوئے ادبی تناظرات جو بہت حد تک ادبی سماجیات کا حصہ ہیں اس میں انواع و اقسام کے نئے نظریات، مطالعات کے نئے طریقے ہمارے سامنے آئے ہیں جن میں جدید، مابعد جدید، ساختیاتی، پس ساختیاتی نیز اسلوبیاتی طریقہ کار بہت زیر بحث ہیں۔ جدید وقدیم فن پاروں کو بھی ان کسوٹیوں پر کسا جا رہا ہے۔ ان جدید تصورات کی روشنی میں منٹو کا فن، تکنیک، نرم و نازک سارے پہلو نمایاں ہو جائیں گے۔ لیکن اس وقت بھی منٹو کے جو افسانے دستیاب ہیں وہ سب اپنی بُنت، پیش کش، برتاؤ اور تاثیر کی بنا پر الگ سے پہچانے جاتے ہیں۔ خصوصاً عورت، جنس اور طوائف کے موضوع پر خلق کیے گئے افسانے اپنی تہہ داری اور تازہ کاری کے سبب آج بھی ممتاز اور منفرد ہیں۔ اُس نے پلاٹ کی تعمیر، کردار کی تخلیق اور بیان کے اسلوب میں جس فنکاری کا ثبوت دیا ہے اُس کی مثال کمیاب ہے۔ سادگی میں پُر کاری کی ہُنر مندی ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ اکیسویں صدی کے بدلے ہوئے منظرنامے میں ضرورت اس بات کی ہے کہ بیان کے مختلف اسالیب اور منٹو کی افسانوی تکنیک کو ''بیانیات'' کے جدید تصورات کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی جائے تاکہ بدنام زمانہ افسانہ نگار کے بدنام افسانوں میں تکنیک کے متنوع، لطیف اور نازک پہلوؤں تک بھرپور رسائی ممکن ہو۔

◆◆◆

جذباتی وجود کی کشاکش کا استعارہ---لاجونتی

تقسیم ہند کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مختلف مسائل میں سے ایک اہم مسئلہ' مغویہ عورتوں کی بازیابی' کو راجندر سنگھ بیدی نے ''لاجونتی'' (اشاعت ۱۹۵۱ء، نورنگ، کراچی) کا موضوع بنایا ہے۔ موضوع کی انفرادیت اور طرزِ اظہار کی نُدرت کی بنا پر یہ اردو کے شاہکار افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ ملک کیوں تقسیم ہوا؟ مہاتما بُدھ، خواجہ اجمیری اور گرونانک کی دھرتی پر رقصِ ابلیس کا مظاہرہ کیوں کر ہوا؟ صدیوں کے میل ملاپ نے قلیل مدت میں نفرت اور حقارت کی شکل کیسے اختیار کر لی؟ بربریت کے ایسے وحشت ناک واقعات کیوں کر رونما ہوئے کہ جس کے تصور سے انسانیت کانپ اُٹھی---- افسانہ نگار نے اِن عام مگر اہم سوالات سے گُریز کرتے ہوئے عورت کے جذباتی وجود کی کشاکش اور بچھڑ کر دوبارہ ملنے کی پیچیدہ نفسیات کو کچھ اِس طرح واضح کیا کہ اُس دور کی تلخ ترین صورتِ حال اور ازدواجی زندگی کی نفسیاتی کشمکش پوری شدت کے ساتھ نمایاں ہوگئی ہے۔ لاجونتی دُبلی پتلی شہتوت کی ڈال کی طرح نرم و نازک سی دیہاتی لڑکی ہے جس کا رنگ زندگی کی دھوپ دیکھنے میں سنولا گیا ہے اور ایک عجیب طرح کی اضطرابی کیفیت اُس کے اوپر طاری ہے، کہ گھر لوٹنے کے بعد اُس سے شدید محبت کرنے والے شوہر سندر لال کا رویہ بدلا ہوا تھا۔ ایسا کیوں ہوا، اس کے کچھ تاریخی اور سماجی وجوہ ہیں، جسے افسانہ نگار نے شروع میں ہی واضح کر دیا ہے:

> ''بٹوارہ ہوا اور بے شمار زخمی لوگوں نے اُٹھ کر اپنے بدن پر سے خون پونچھ ڈالا اور پھر سب مل کر ان کی طرف متوجہ ہو گئے جن کے بدن صحیح و سالم تھے، لیکن دل زخمی.........۔''

جب قتل و غارت گری کا جنون کم ہوا اور محاسبہ کرنے کی کچھ مہلت ملی تو احساس ہوا کہ ہم

نے بہت کچھ کھو دیا ہے۔ اگر تلاش بسیار سے گم شدہ اشیا مل جائیں تو اِس میں ہرج کیا ہے؟ خاص طور سے افراتفری کے عالم میں کھوئی ہوئی عورتیں حاصل ہو جائیں تو اس سے بہتر اور کیا ہو سکتا ہے۔ اسی لیے جدو جہد شروع ہوئی، اُن خواتین کے لیے جو فسادات کی آندھی میں بچھڑ گئی تھیں۔ باز آبادکاری کی انجمنیں قائم ہوئیں۔ خاص طور سے پنجاب میں ''پھر بساؤ'' کمیٹیاں بنیں یعنی کاروبار میں بساؤ، گھروں میں بساؤ لیکن اس جانب کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی کہ ''دل میں بساؤ'' کی بھی تحریک چلنی چاہیے جس سے ایسی گم شدہ خواتین کو سماج میں وہ مرتبہ اور مقام حاصل ہو جس کی وہ حق دار ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ قدامت پسند طبقہ اس جذبۂ تحریک کی مخالفت کر رہا تھا۔ غور وفکر کے بعد مندر کے پاس کے محلّہ 'مُلّا شکور' میں ایک کمیٹی تشکیل ہوئی۔ سندر لال بابو اُس کے سکریٹری منتخب ہوئے جن کی بیوی 'لاجونتی' اغوا ہو چکی تھی۔

افسانہ کا آغاز ایک پنجابی گیت ''ہتھ لائیاں کمہلاں نی لاجونتی دے بُوٹے.....'' سے ہوتا ہے جس کا مطلب ہے کہ یہ چھوئی موئی کے پودے ہیں ری، ہاتھ بھی لگاؤ تو کمہلا جاتے ہیں۔

یہ تو رہی ہندوستانی تاریخ کی تہذیبی روایت لیکن وقت کچھ اور کھیل رچ رہا تھا۔ فساد کے دوران نہ جانے کتنی عورتیں اغوا ہو گئیں، اور نہ جانے کتنے خاندان اُجڑ گئے۔ اُمید وبیم کی کشمکش کو لیے ہوئے اس افسانہ کے دو مرکزی کردار ہیں سندر لال اور لاجونتی۔ سندر لال جو مختلف دلائل اور تاویلات کے ذریعے عوام میں یہ احساس بیدار کرنا چاہتا ہے کہ ہماری عورتیں مظلوم ہیں۔ وہ انجانے میں فسادیوں کے ہوس کا شکار ہوئیں۔ اس لیے قصور وقت کا ہے، حالات کا ہے، اُن کا نہیں ہے۔ اب انسانیت کا تقاضہ ہے کہ ایسی پریشان حال خواتین کو اذیت ناک ماحول سے نکال کر اپنے گھروں اور دلوں میں بسانے کا عمل جاری ہو۔ اُنھیں نہ صرف دل میں بسانا ہے بلکہ سماج میں اور خاندان میں وہ عزت و مقام دلانا ہے جس کی وہ مستحق ہیں اور ایسی باتوں سے گریز کرنا ہے کہ جن کے ذکر سے بیتے ہوئے لمحات اور گزرے ہوئے واقعات کے ہیولے اُبھر سکیں کیوں کہ دل زخمی ہیں اور اشارے کنائے بھی تکلیف پہنچا سکتے ہیں۔ بھول کر بھی اشارے کنائے میں بھی ایسی باتوں کی یاد نہ دلاؤ جو اُن پر بیتی ہوں، اُن کے ساتھ گزری ہوں کیوں کہ اُن کے دل زخمی ہیں۔ اس طرح کے کلمات کی ادائیگی کے دعووں کے ساتھ سندر لال پر بھات پھیری میں شریک

ہوتا ہے اور جب یہ گیت گایا جاتا ہے ''ہتھ لائیاں کمہلاں نی لاجونتی دے بُوٹے....'' تو وہ اچانک خاموش ہو جاتا اور مایوسی کے عالم میں سوچنے لگتا کہ نہ جانے لاجو کہاں ہوگی؟ کس حال میں ہوگی؟ میرے بارے میں کیا سوچ رہی ہوگی؟ اس کے خیالات کا دائرہ وسیع ہوتا ہے تو اپنی بدسلوکی، بے توجہی، مار پیٹ کے مناظر اُس کے ذہن میں گردش کرنے لگتے ہیں اور وہ خود کو موردِالزام ٹھہراتے ہوئے سوچنے لگتا ہے:

> ''ایک بار، صرف ایک بار لاجو مل جائے تو میں اُسے سچ مچ ہی دل میں بسا لوں۔''

یہی جذباتی سوچ اُس کے اندر عزم اور حوصلہ کی بنیاد بنتی ہے اور وہ بیباکانہ طور پر کہنے لگتا ہے:

> ''وہ سماج جوان معصوم اور بےقصور عورتوں کو قبول نہیں کرتا، اُنھیں اپنا نہیں لیتا۔ ایک گلا سڑا سماج ہے اور اُسے ختم کر دینا چاہیے.....وہ ان عورتوں کو گھروں میں آباد کرنے کی تلقین کیا کرتا اور انھیں ایسا مرتبہ دینے کی پریرنا کرتا جو گھر میں کسی عورت، کسی بھی ماں، بیٹی، بہن یا بیوی کو دیا جاتا ہے۔ پھر وہ کہتا------انھیں اشارے اور کنائے سے بھی ایسی باتوں کی یاد نہیں دلانی چاہیے جو ان کے ساتھ ہوئیں------ کیوں کہ ان کے دل زخمی ہیں۔ وہ نازک ہیں، چھوئی موئی کی طرح، ہاتھ بھی لگاؤ تو کمہلا جائیں گی۔''

اِس انداز میں بہتی ہوئی کہانی میں ہلچل اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب سندر لال کو یہ اطلاع ملتی ہے کہ لاجو کو واگہ سرحد پر دیکھا گیا ہے جہاں دونوں ملکوں کی مغویہ عورتوں کا تبادلہ ہو رہا ہے۔ پھر یہ بھی خبر ملتی ہے کہ محلے میں مغویہ عورتوں کی ڈلیوری کے لیے لاجو کو بھی لایا گیا ہے۔ اچانک لاجو کے ملنے کی خبر سے اُس کے ہاتھ پاؤں پھول جاتے ہیں اور وہ مختلف خدشات، تعصبات اور احساسات کی ملی جلی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ اُمید وبیم کی کشمکش، واگہ کی سرحد، بٹوارے سے پہلے اور بٹوارے کے بعد کا تشدد، ازبیک عورتوں کی خرید وفروخت کے کربناک تصور سے گزرتے

ہوئے مردانہ وار وہ اپنی اندرونی کشاکش کا مقابلہ کرتا ہے۔ لاجو اُس کے سامنے کھڑی تھی۔ اُس کی مُراد بر آئی، آرزو پوری ہوئی، خلافِ توقع لاجو کو ایک نئے انداز میں دیکھ کر وہ درد آمیز حیرت میں ڈوب گیا۔ اس کی شکل وصورت، رنگ ڈھنگ، لباس وضع قطع کو دیکھ کر اس کو یہ گمان ہوا کہ لاجو کے اوپر اغوا ہونے کا اثر ہے اور نہ ہی اُسے مجھ سے جُدا ہونے کا غم:

> ''وہ خالص اسلامی طرز کا لال دوپٹہ اوڑھے تھی اور بائیں بکّل مارے ہوئے تھی...... سندرلال کو دھچکا سا لگا۔ اس نے دیکھا لاجونتی کا رنگ کچھ نکھر گیا تھا اور وہ پہلے کی بہ نسبت کچھ تندرست سی نظر آتی تھی۔ نہیں وہ موٹی ہوگئی تھی۔ سندرلال نے جو کچھ لاجو کے بارے میں سوچ رکھا تھا وہ سب غلط تھا۔ وہ سمجھتا تھا غم میں گھل جانے کے بعد لاجونتی بالکل مریل ہو چکی ہوگی اور آواز اُس کے منھ سے نکالے نہ نکلتی ہوگی۔ اس خیال سے کہ وہ پاکستان میں بڑی خوش رہی اسے بڑا صدمہ ہوا لیکن وہ چپ رہا کیوں کہ اس نے چپ رہنے کی قسم کھا رکھی تھی۔''

ان خیالات اور جذبات کی روشنی میں کہانی لاجو کی اُس اذیت ناک کیفیت کی نمائندگی کرتی ہے جو جسمانی سے زیادہ ذہنی ہے اور جس میں نہ صرف لاجونتی مبتلا ہے بلکہ اس گہرے احساس سے سندرلال بھی گزر رہا ہے۔ وہ سندرلال کے سامنے کھڑی خوف سے کانپ رہی تھی۔ ایک بے نام خوف، ایک انجانا سا ڈر جو اُس کے دل و دماغ میں پیوست تھا کیوں کہ:

> ''وہ پہلے ہی اس کے ساتھ ایسا سلوک کرتا تھا اور اب جبکہ وہ غیر مرد کے ساتھ زندگی کے دن بتا کے آئی تھی، نہ جانے کیا کرے گا؟''

لیکن اس غور وفکر کے برخلاف تحیر و تجسّس اُس وقت نئی شکل اختیار کر لیتا ہے جب سندرلال لاجونتی کو نہ صرف گھر لے آتا ہے بلکہ اپنے قول وفعل کے مطابق دل میں بھی بسا لیتا ہے اور اس کو وہ مقام عطا کرتا ہے جس کی وہ مستحق تھی لیکن یہ سوچ صرف سندرلال کی تھی جس نے لاجونتی کو دوہرے کرب میں مبتلا کر دیا کیوں کہ اُس نے لاجونتی کو سورن مورتی کا درجہ دے کر اُسے اپنے من مندر میں اِستھاپت تو کر لیا لیکن وہ اس دیوی کو عورت نہ بنا سکا۔ جبکہ لاجونتی، سندرلال کی لاجو بن

کر رہنا چاہتی تھی:

''سندرلال نے لاجو کی سورن مورتی کو اپنے دل کے مندر میں استھاپت کرلیا تھا اور خود دروازے پر بیٹھا اُس کی حفاظت کرنے لگا تھا۔ لاجو جو پہلے خوف سے سہمی رہتی تھی، سندرلال کے غیر متوقع نرم سلوک کو دیکھ کر آہستہ آہستہ کھلنے لگی۔''

تاریخی اور تہذیبی حقائق سے جُڑی ہوئی اس نفسیاتی کہانی نے موضوعاتی سطح پر ادبی حلقہ میں ہلچل پیدا کردی تھی کیوں کہ اُس دور میں اِس موضوع پر دُور دُور تک ایسی کہانی نہیں ملتی۔ کرداروں کے نفسیاتی پہلوؤں پر بُنا گیا یہ افسانہ بیدؔی کے شاہ کار افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ حالانکہ نفسیاتی کشمکش، تہذیبی اُلجھنوں کا بیان اُن کے افسانوی نظام کا اختصاص بھی رہا ہے لیکن لاجونتی میں روحانی کرب شدت سے در آیا ہے۔ اس کے تعلق سے مصنف نے مشہور افسانہ نگار اوپندر ناتھ اشک کو جو خط لکھا، اُس سے کہانی کی اصل روح کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ بیدؔی سندرلال کی دوہری شخصیت کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''سندرلال ایک ریفارمر تھا جو دیکھا دیکھی 'دل میں بساؤ' کے مسئلے سے دو چار ہوا۔ لیکن زندگی کی جھیل میں کنول کے پتے کی طرح تیرتا رہا اور جھیل کے پانی کے بارے میں نہ جان سکا۔ بات سیدھی ہے۔ میں نے شروع کے فقرے سے آخیر تک یہی بتایا ہے۔ اس سارے حادثے میں انسانی دل اتنا مجروح ہو چکا ہے کہ نہایت نرم سلوک بھی اسے، اسی شدت سے مجروح کرسکتا ہے جتنا کہ جارحانہ سلوک۔''

اس تفصیلی خط میں زندگی کے تعلق سے لاجونتی کا طرزِ عمل اس لیے مختلف ہے کہ وہ اس بھیانک سانحہ کا شکار ہوئی تھی۔ سندرلال کا طرزِ عمل خام اور کچا تھا کیوں کہ فساد کی ہولناکی اور دہشت سے اُس کا واسطہ نہیں پڑا تھا۔ دوسری اہم بات، دوسرے آدمی کے ساتھ سونے کی داستان سننے سے اُس کے قبضۂ تصرف کا احساس جاگ اٹھے۔ اسی لیے پورے افسانے میں سندرلال نے ایک جگہ پوچھا:

''اچھا سلوک کرتا تھا وہ؟''

''ہاں''

''مارتا تو نہیں تھا؟''

''نہیں، ....اب تو نہ مارو گے؟''

لاجونتی کا یہ آخری سوال افسانہ کی بُنت میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اِن چھوٹے چھوٹے مکالموں میں معنی کی تہہ داری الفاظ کی ترتیب میں عورت و مرد کے روحانی کرب کی ایک داستان ہے۔ بیدی، اشک کو لکھے مذکورہ خط میں دونوں کرداروں کے تعلق سے تفصیلی گفتگو کرتے ہوئے لاجونتی کی روحانی بے چینی سے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں اور سندرلال کے مردانہ مالکانہ شعور کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں:

''''ہتھ لائیاں کمہلاں نی لاجونتی دے بُوٹے....'' کے بارے میں سندر لال کا تصور الگ ہے۔ محض سطح اور لاجونتی سے بالکل الگ کیوں کہ وہ اس سانحہ کا شکار ہوئی اور سندرلال کا زندگی کے بارے میں طرزِ عمل۔ وہ طرزِ عمل تھا جو خام اور کچا ہے۔ سندرلال خود بھی ڈرتا ہے، لاجونتی کی داستان سننے سے، مبادا دوسرے آدمی کے ساتھ سونے کی داستان سننے سے اس کا Sense of possession جاگ اُٹھے۔ اُس نے ایک مجروح دل کی پُکار سننے سے منھ موڑ لیا۔ اُس نے رونے والے کا Catharsis روک دیا۔ حالانکہ اگر سندرلال اُس کی بات سُن لیتا تو لاجونتی کو کتنی تسلی ہو جاتی۔ لیکن سندرلال نے اس کی بات نہ سن کر ایک طرح سے جواب طلبی نہ کر کے، لاجونتی کو وسوسے میں ڈال دیا۔ چاہیے تو یہ تھا کہ وہ لاجونتی سے ایک عام (Normal) سلوک کرتا لیکن نہیں! اُس نے ایسا نہیں کیا۔ وہ یہ نہ جان سکا کہ لفظ دیوی کا مفہوم ہماری زبان میں بڑا اپوتر ہے۔''

(عصری آگہی، دہلی، خصوصی شمارہ ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۹)

نفسیاتی دباؤ، ذہنی الجھن اور تہذیبی دباؤ میں زندہ رہنے کی مجبوریوں کا اظہار اِس افسانہ میں بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے ہوا ہے۔ کہانی کے پیش منظر میں پنجابی معاشرہ کا بطورِ خاص ذکر ہے۔ توہمات، فرسودہ روایات اور تعصبات کے علاوہ بار بار استعمال ہونے والے پنجابی گیت کا مُکھڑا، راکھی کا بندھن، واگہ کی سرحد، تیندولہ وغیرہ کا عکس ہمیں ارضیت سے جُڑے رہنے کا احساس کراتا ہے۔ ارضیت کا یہ احساس جملوں کی ساخت سے بھی عیاں ہے۔ دراصل فنِ افسانہ نگاری کے روایتی انداز سے گریز اور اجزائے ترکیبی کو حسبِ منشا تحلیل کرنے کا ہُنر اُن کے اکثر افسانوں میں نظر آتا ہے۔ ''لاجونتی'' میں پنجابی لب ولہجہ کے علاوہ انگریزی کے جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں مثلاً کمیٹیاں، پروگرام، بوٹ، ٹریفک، پروپیگنڈہ، ڈیوٹی، ڈلیوری، سوشل ورکر وغیرہ یا ہندی کے الفاظ پریرنا، پربھات پھیری، سمے، سہاگ ونتی، شاستر، پُران، سانجھ، گھر بھوتی، ورنن، وِشواس، ستیہ استیہ، نردوش، شدھی، دیپ مالا، سورن مورتی، استھاپت وغیرہ کہانی میں اس طرح شامل ہوئے ہیں کہ وہ اُسی کا حصہ محسوس ہوتے ہیں بلکہ مذکورہ کہانی کی فضا اور ماحول کو نہایت مؤثر بنانے میں معاون ہوتے ہیں۔

کرداروں میں لاجونتی اور سندر لال کو مرکزیت حاصل ہے۔ افسانہ میں دونوں ہی کردار متحرک، توانا اور باعمل نظر آتے ہیں۔ دیگر کردار جو محض جھلک دکھلا کر روپوش ہو جاتے ہیں ان میں رسالو، نیکی رام، لال چند، مہندر سنگھ، سوہن لال، بہاری، نارائن بابا، سارا بھائی، کالکا پرساد، جماں وغیرہ ضمنی حیثیت رکھتے ہیں۔ واقعات میں بٹوارے سے پہلے اور بٹوارے کے بعد ہونے والے تشدد میں اغوا شدہ عورتوں کے عوض عورتوں کے رضا کارانہ تبادلے کے عمل کا بیان ہے۔ مصنف کی نظر میں واگہ میں سولہ عورتوں کے عوض سولہ عورتوں کا تبادلہ اور اس پر رضا کاروں میں جھگڑا ہونا عورتوں کے تبادلے کو تجارتی لین دین کا ایک بیہودہ طریقہ کار قرار دیتے ہوئے، جانوروں کی تجارت کہا ہے۔ لیکن یہاں دُکھ کی بات یہ ہے کہ مغویہ عورتوں میں کچھ بدنصیب ایسی بھی سہاگ ونتی ہیں جنھیں اُن کے شوہروں نے پہچاننے تک سے انکار کر دیا ہے اور وہ سہاگن ہو کر بھی اُجڑ چکی ہیں۔ لیکن لاجونتی کا المیہ یہ ہے کہ وہ شوہر کے پاس ہوتے ہوئے بھی بے شوہر جیسی زندگی گزار رہی ہے۔ مصنف کے نزدیک اُس کی حیثیت تو ایسے پیاسے کی ہے جو بیچ سمندر میں بیٹھی ہوئی ہو،

سامنے موجیں لہریں لے رہی ہوں مگر تشنگی ہے کہ بڑھتی ہی جائے۔ یہاں بے اعتنائی اور بے رخی نے دردمندی اور اپنائیت کی ایسی شکل اختیار کر لی ہے کہ وہ (لاجونتی) کے سندرلال کے گھر کے آنگن میں بس کر بھی اُجڑ گئی ہے۔ کل چُھوتے ہی مُرجھا جانے کا خطرہ تھا، اب چُھوتے ہی ٹوٹ جانے کا ڈر ہے کیوں کہ اب وہ عورت نہ ہو کر دیوی کا روپ اختیار کر لیتی ہے حالانکہ چھوئی موئی کا بدن، دیوی کا بدن ہو جاتا ہے۔ لاجو اپنی اس حیثیت، مقام اور مرتبے سے قطعی مطمئن نہیں ہے:

''وہ سندرلال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی ہو اور مولی سے مان جاتی۔ لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔''

اس المیاتی صورتِ حال کی تہوں سے عورت کی وہ شبیہہ اُبھرتی ہے جس میں عورت مقدس بھی ہے اور بدترین استحصال کا مہرہ بھی، یہ دونوں صورتیں عورت کی مظلومیت کی طرف اشارہ کرتی ہیں جس کا اپنا وجود، اپنی خواہش، اپنی منطق کی کوئی حیثیت نہیں۔ وہ جو کچھ ہے دوسروں کی بدولت ہے۔ شاید مصنف کہانی میں بھی اُبھرنے والی دونوں ہی صورتوں سے مطمئن نہیں ہے کیوں کہ دونوں میں انتہا پسندی، توازن کا فقدان ہے۔ یہاں عورت کے تئیں دکھاوا ہے، اپنائیت نہیں۔ ذلت اور رسوائی ہے، عزت واحترام نہیں۔ اس لیے وہ مل کر بھی نہ مل سکی کہ من کے ملن کے لیے جسم ہی نہیں روح کی شمولیت بھی چاہیے، جو معاشرہ میں عنقا ہے۔

نازک احساسات اور جذبات کی ترجمانی کرنے والا یہ افسانہ انسانی نفسیات اور فطری جبلّت کو بھی اُجاگر کرتا ہے۔ خوبصورت تشبیہات، نادر استعارات، مکالمات، دیو مالائی واقعات اور پنجابی کلچر کو انھوں نے اصل موضوع میں کچھ اس طرح پرو دیا ہے کہ وہ سب اُسی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کا یہ فنی کمال ہے کہ انھوں نے نہ صرف اچھوتے موضوعات اور مخصوص اندازِ بیان سے اردو افسانے کو ایک نئی شکل عطا کی ہے بلکہ علاقائی، علامتی، استعاراتی اندازِ بیان سے ترسیل کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوتا بلکہ تخلیق کا رشتہ ارضیت سے اور تخلیق کار کا رشتہ قاری سے قائم ہوتا ہے۔

◆◆◆

عصرِ حاضر میں عصمت چغتائی کے افسانوں کی معنویت

اِس حقیقت سے انکار نہیں کہ مُعاشرے کی تشکیل میں عورت، مرد کے ساتھ کاندھے سے کاندھا ملا کر چلتی رہی ہے لیکن نہ جانے کیوں سماج نے اُسے برابری کا درجہ نہیں دیا۔ شاید مرد کی انا نے کائنات کے ساتھ اپنے رفیقِ سفر پر بھی بالا دستی اور برتری قائم رکھنے کی کوشش کی اور سائے کی طرح ساتھ رہنے والی عورت کو لاشعوری طور پر احساس کمتری میں مبتلا کر دیا۔ صدیوں کے اِس عمل نے تفریق کی دیوار کو اور بلند کیا۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ فریقِ ثانی نے سخت قدم اُٹھانے کے بجائے صبر و تحمل اور اطاعت و فرمابرداری کا ثبوت پیش کیا۔ اِس اُمید کے ساتھ کہ آنے والے کل میں حالات بدل جائیں گے۔ کبھی کبھی حالات بدلے مگر مزاج، نیت اور خصلت نہیں۔ نتیجتاً ساتھ ساتھ چلنے والی شریکِ سفر ذہنی طور پر دور ہوتی چلی گئی۔ غیر مساوی سلوک نے رفتہ رفتہ اُسے احساسِ کمتری میں مبتلا کر دیا جس کے سبب بچیوں کی تربیت میں جنسی تفریق کے مراحل بالواسطہ طور پر مرد اساس ذہنیت کا اظہاریہ بن گئے۔ ایک طویل عرصہ بعد جب سائنسی مزاج، علوم وفنون کی ترقی اور عوامی فکر نے اِس جانب توجہ دلائی تو ردِعمل نے باغیانہ شکل اختیار کر لی جسے ورجینیا وولف، خالدہ ادیب اور عِصمت چغتائی وغیرہ نے ادبی پیراہن عطا کیا۔

عِصمت چغتائی کی تخلیقات کا بُنیادی موضوع دبے، کُچلے ہوئے طبقے کی خواتین کی نفسیات ہے جسے اُبھارنے کے لیے اُنھوں نے مخصوص فضا، ماحول، روزمرہ اور محاوروں کا استعمال کیا ہے۔ اُن کے ناولوں اور افسانوں میں انسانی رشتوں اور رابطوں کی پیچیدگیاں خصوصاً مرد اور عورت کے درمیان ربط و تعلق کی جو متعدد حِسیاتی سطحیں ہیں، اُن کا تیکھا بیان ہمارے روایتی تصورِ اخلاق و معاشرت پر ضرب لگاتا ہے۔

ترقی پسندوں میں ہی نہیں بلکہ اردو فکشن کی تاریخ میں عِصمت کا نام فکری بالیدگی کے

ساتھ طرزِ بیان، طرزِ تخاطب اور فنی برتاؤ کی بدولت نمایاں ہے۔ اُن کے فن پاروں کی اہمیت اور اِفادیت جدید اور مابعد دور میں بھی برقرار رہی ہے۔ اُن کے افسانوی ادب سے نہ صرف مُعاصرین متاثر ہوئے بلکہ آج بھی اُن کے فن پاروں کو آئیڈیل سمجھا جارہا ہے۔ میں یہاں صرف ''لحاف''، ''تِل''، ''گیندا''، ''جوانی''، ''ننھی کی نانی''، ''چوتھی کا جوڑا''، ''چھوئی موئی'' اور ''دو ہاتھ'' پر گفتگو کروں گا کیوں کہ یہ افسانے نہ صرف خواتین پر طرح طرح سے ہونے والی استحصال پر مبنی ہیں بلکہ فنی اعتبار سے بھی شاہکار تسلیم کیے گئے ہیں۔ اِن میں عِصمت نے جو گھریلو، بامحاروں اور رچی ہوئی زبان استعمال کی ہے اُس کی نظیر نہیں ملتی ہے۔

عِصمت چغتائی کے ۵۳ سالہ ادبی سفر کا تجزیاتی مطالعہ کریں تو اُن کی تمام تخلیقات کا مرکز ومحور مظلوم طبقہ ہے جسے عُرفِ عام میں عورت کہا گیا ہے۔ وہ نسائی احتجاج کا نقشِ اول تو نہیں کیوں کہ انُھوں نے یہ لقب خود ڈاکٹر رشید جہاں کو دیا ہے۔ تاہم وہ ایک عہد ساز افسانہ نگار ضرور ہیں جن کا اِتباع ہر دور میں ہوا ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد سے پریم چند، رشیدہ النساء سے رشید جہاں تک کے افکار کی روح کو سمیٹے ہوئے عِصمت چغتائی نے مُعاشی، اقتصادی، سماجی، نفسیاتی اور جنسی گھٹن کے خلاف باغیانہ رویہ اختیار کیا ہے۔ انھوں نے محسوس کر لیا تھا کہ حبس زدہ ماحول میں اُکتاہٹ بڑھتی ہے۔ انسان کو اپنے آپ سے بیگانگی اور بیزاری پیدا ہوتی ہے۔ اعتبار واعتماد ڈگمگاتا ہے۔ شک وشبہات تناؤ میں مبتلا کرتے ہیں۔ گھٹن کے ماحول میں صحت مند معاشرے کا خواب، محض خواب بن کر رہ جاتا ہے۔ لہٰذا ہر زاویے سے زمینی رشتوں سے ہم آہنگ ہو کر ماحول میں بیداری کے جتن کیے۔ سب سے زیادہ توجہ انھوں نے تعفن بھری فضا پر دی۔ ''لحاف''، ''تِل''، ''جوانی''، ''ننھی کی نانی''، ''چوتھی کا جوڑا''، ''چھوئی موئی'' اور ''دو ہاتھ'' میں عصمت نے جنسی تلذذ کو اجاگر نہیں کیا۔ ہوس انگیز مناظر سے بھی کام نہیں لیا بلکہ کرداروں کی نفسیات کے پس منظر میں بے باک حقیقت نگاری کی ہے۔ اب اگر ''لحاف'' کے کونے سے کسی کو شہوانی لذّت حاصل ہو تو اِس میں فنکار کا قصور نہیں کہ اُس نے تو پہلی بار عورت کا وہ روپ پیش کیا ہے جو 'لحاف' سے پہلے اردو افسانے میں نظر نہیں آتا ہے۔ اس میں بیگم جان اور نواب صاحب کی کڑیوں کو جوڑنے والی کم سن ملازمہ ربّو کا کردار ہے جو حرکات

وسکنات کی دھمک تو محسوس کرتی ہے مگر دونوں کے غیر فطری عمل کا تجزیہ کرنے سے قاصر ہے۔ دبی دبی اور سہمی ہوئی خواہشوں کی بنا پر رونما ہونے والے غیر فطری حرکات کے عمل ورد عمل کی یہ نفسیاتی کہانی اس وقت نیا موڑ لیتی ہے جب ربّو، بیگم جان کے غیر مہذب عمل کو جان لیتی ہے مگر قاری اُس ردِ عمل کو بھی محسوس کر لیتا ہے جو فطری خواہش کی نا آسودگی کے طور پر اُبھرتا ہے اور معاشرے کے گھناونے چہرے سے نقاب اُتارتا ہے۔

آسودگی اور نا آسودگی کی طرح اندھیرے اُجالے کے کھیل بھی عجیب وغریب ہوتے ہیں۔ نیک صفت انسان کے اندر جب کرب اور بے چینی پنپتی ہے تو وہ اُسے بے راہ روی کی طرف بھی راغب کر سکتی ہے کیوں کہ جنسی مسائل اکثر اقتصادی مسائل کی بداعتدالیوں اور بدعنوانیوں کا نتیجہ بھی ہوتے ہیں۔ اس کی جھلک ''تل'' میں نظر آتی ہے۔ اِس افسانہ میں چودھری اور رانی کی چھوٹی چھوٹی خواہشات کا انوکھا اظہار ہے۔ عصمت نے طنز ملیح میں سوالات قائم کیے ہیں کہ رانی کو بچپن سے جنسی کج روی کی طرف کس نے مائل کیا؟ وہ کیوں شرم وحیا کو بالائے طاق رکھتے ہوئے چودھری کے روبرو خود کو عریاں کرتی ہے؟ قاری یہ بھی سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ دونوں کی حد سے بڑھی ہوئی خود اعتمادی کا اصل سبب کیا ہے؟ کہیں بے نیازی اور بے پروائی بے رُخی کی وجہ تو نہیں ہے؟

غُربت و جہالت میں جوانی کیا رنگ دکھاتی ہے، یہ افسانہ ''گیندا''، ''جوانی'' اور ''ننھی کی نانی'' کا مرکز ومحور ہے۔ ''گیندا'' میں معصوم بچی کے جذبات واحساسات، مرد کی بالا دستی اور سماج کی مصلحت پسندی کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ ''جوانی'' میں نوعمری کی شرارتوں اور جنسی تشدد کو اس طرح مدغم کر دیا گیا ہے کہ خوشگوار فضا میں پروان چڑھنے والی کہانی عبرتناک ماحول کی عکاس بن جاتی ہے۔ ''ننھی کی نانی'' میں بے بس ولاچار عورت کے ساتھ مظلوم ومعصوم بچی کی عبرتناک داستان اس پیرائے میں رقم کی گئی ہے کہ حساس ذہن کانپ اُٹھتا ہے۔ نانی زہر آلود دُنیا اور کھوکھلے سماجی بندھنوں کو پہچانتی ہے لہٰذا پروان چڑھ رہی معصوم ننھی کی حفاظت کے ممکن جتن کرتی ہے مگر عیاری اور مکاری کے آگے خود کو مجبور پاتی ہے۔ یہ نانی اور نواسی کا ہی نہیں دراصل عورت کا المیہ ہے۔ عِصمت چغتائی کے یہاں ایک اور المناک پہلو ''چوتھی کا جوڑا'' کے رنگ میں نظر آتا ہے جہاں

ارمانوں بھرا لباس نحوست کے سایہ سے گزرتا ہوا کفن کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ عصر حاضر میں مذکورہ افسانوں کی اہمیت اس لیے بھی برقرار ہے کہ مختلف اسباب کی بنا پر آج بھی معصوم بچیوں کی عزتوں کو پامال کردیا جاتا ہے۔ گیندا، جنو، ننھی بھی ایسی ہی لڑکیاں ہیں جنھوں نے خواب دیکھنے ہی شروع کیے تھے کہ ایک ایک کرکے ٹوٹتے گئے، بکھرتے گئے۔

''چھوئی موئی'' میں ایک ایسی عورت کی شبیہہ اُبھاری گئی ہے جو شادی کے بعد زندگی کے تلخ تجربات کو برداشت کرتی ہے اور اپنے اوپر گزرنے والی جان لیوا تکلیف کو جھیل کر قدرت سے انعام پاتے ہوئے، ماں کا رتبہ حاصل کرتی ہے تاہم افسانہ کے اہم کردار دُلہن بیگم کو عجیب کشمکش میں مبتلا دکھایا گیا ہے۔ وہ محض ماں بننے کی خواہش ہی نہیں رکھتی ہے بلکہ تصور میں فخر محسوس کرتی ہے مگر زچگی کے تکلیف دہ مرحلہ کے تصور سے ماں بننے سے توبہ کرلیتی ہے۔

ان افسانوں کے توسط سے عصمت چغتائی نے خوف و ہراس کے ماحول کو نشان زد کیا ہے۔ ذہنی، جسمانی اور جنسی تشدد پر تیکھا وار کرتے ہوئے خواتین کے لیے جنسی اظہار کی آزادی کا مطالبہ بھی کیا بلکہ طبقۂ نسواں کی ان چھوٹی چھوٹی خواہشوں اور دبی دبی، سہمی ہوئی آرزوؤں کو بھی افشا کیا جن سے مظلوم خواتین شاید خود بھی واقف نہیں تھیں۔ اِس منظم، مستحکم اور کامیاب پہل نے اُنھیں افسانے کی دنیا میں بہت جلد متعارف کرادیا۔ اُن کی جدّت پسندی، بے باکی اور دور بینی کا سبھی نے اعتراف کیا اور ان کے اسلوب بیان کے معاصرین قائل ہوئے۔ پروفیسر آل احمد سرور اس بابت لکھتے ہیں:

> ''عصمت نے ہندوستان کے متوسط طبقے اور مسلمانوں کی شریف خاندانوں کی بھول بھلیاں کو جس جرأت اور بیباکی سے بےنقاب کیا ہے اس میں ان کا کوئی شریک نہیں۔ وہ ایک باغی کا ذہن، ایک شوخ عورت کی طاقتِ لسانی، ایک فنکار کی بے لاگ اور بے رحم نظر رکھتی ہیں۔ وہ عورت ہیں مگر اس سے زیادہ ایک فن کار ہیں۔''
>
> (تنقیدی اشارے، ص۴۲)

ایسی حساس اور بیدار مغز فنکار جس نے اخلاقی اور سماجی رویوں پر سخت چوٹ کی اور معاشرہ

کو احساس دلایا کہ ہر شخص خواہ وہ عورت ہو یا مرد، اُس میں عزتِ نفس اور پُر سکون زندگی کی خواہش ہوتی ہے۔ لہٰذا اس کی مجبوری کو کمزوری نہ سمجھا جائے کہ وہ اکثر حالات میں حقائق کو جانتے ہوئے بھی سچائی سے گُریز کرتا ہے۔ اس کی واضح فنکارانہ مثال افسانہ ''دو ہاتھ'' میں نظر آتی ہے۔

''دو ہاتھ'' پلاٹ، کردار، صورتِ حال اور اپنے محدود سیاق وسباق کے اعتبار سے مربوط اور کامیاب افسانہ ہے۔ واقعات میں تسلسل، ربط، حیرت، استعجاب اور دلچسپی ہے۔ کرداروں کے اعتبار سے ہر کردار اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ ان کے برتاؤ اور غور وفکر میں منطق ہے۔ زبان مخصوص معاشرے کی ذہنیت کی عکاس ہے۔ اظہار میں کہیں بھی تصنع نہیں۔ محاورے اور مکالمے بر محل ہیں۔ راوی کی موجودگی اور برملا اظہار بیانیہ میں اور بھی جان ڈال دیتا ہے بلکہ وحدتِ تاثر کو برقرار رکھنے میں بھی معاون ہوتا ہے۔ دراصل عصمت چغتائی اس افسانہ میں بے باک اور بے رحم حقیقت نگار بن کر سامنے آتی ہیں۔ افسانہ میں جائز اور ناجائز، حلال اور حرام، اخلاق اور بد اخلاقی، شرم اور بے شرمی، ضمیر اور بے ضمیری کے گرد تمام تانے بانے بُنے گئے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا کہ اس میں ''دو ہاتھ'' کو بطور استعارہ، طنزِ ملیح کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ جملے طنزیہ، بول تیکھے، مکالمے بے باک، اچھوتی اور نادر تشبیہات ہیں۔ رتی رام، بوڑھی ماں (مہترانی) سے ملنے آتا ہے جو رشتے میں اس کی تائی ہے۔ وہ بھاوج (گوری) کے قریب پہنچتا ہے اور پھر گوری اس کے بیٹے کی ماں بن جاتی ہے۔ لعن طعن ختم، خوشیاں عود کر آتی ہیں۔ گوری کا شوہر رام اوتار نا کارہ ہے مگر یہ بچہ اب اس کا سہارا ہے۔ پسِ پشت سماج کا ایسا مظلوم طبقہ جو برسہا برس کے استحصال کے نتیجے میں غیر محسوس طور پر جانوروں کی طرح زندگی گزار رہا ہے، اسی لیے بے حس ہے۔ مگر معاشرے کا وہ طبقہ جو دولت مند ہے، صاحبِ ثروت ہے، حساس ہے ان کے سفید لباس بھی کس حد تک داغدار ہیں اس کا اظہار مصنفہ نے ضعیفہ کی زبان سے اشاروں اشاروں میں کروایا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عصمت چغتائی نے کرداروں کی نفسیات کے وسیلے سے معاشرے کے گھناؤنے چہرے کو بے نقاب کیا ہے۔

قاری کو ہمنوا بنانے کے ہُنر سے عصمت چغتائی خوب واقف تھیں۔ اُن کے یہاں فلمی انداز میں تیزی سے رونما ہونے والے واقعات قاری کو حیرت واستعجاب میں مبتلا رکھتے۔ وہ مخصوص

انداز میں اس پُرتجسّس ماحول کے اسرار اِس طرح کھولتیں کہ طبقاتی، نفسیاتی اور جنسی تباہ کاریوں سے قاری دم بخود رہ جاتا۔ اُن کے اِس منفرد اسٹائل کے بارے میں سعادت حسن منٹو لکھتے ہیں:

"عصمت کا قلم اور اس کی زبان دونوں بہت تیز ہیں۔ وہ لکھنا شروع کرے گی تو کئی مرتبہ اس کا دماغ آگے نکل جائے گا اور الفاظ پیچھے ہانپتے رہ جائیں گے۔"

طبیعت کی عُجلت پسندی فن میں بھی ڈھل آئی ہے، وہ اس لیے کہ مصنفہ جلد از جلد معاشرے کو برائیوں اور تباہ کاریوں سے نجات دلانا چاہتی تھیں۔ اس تیز رفتاری میں بقول کرشن چندر:

"نہ صرف عصمت کا افسانہ دوڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے بلکہ فقرے، کنائے، اشارے اور آوازیں اور کردار اور جذبات اور احساسات ایک طوفان کی سی بلاخیزی کے ساتھ چلتے اور آگے بڑھتے نظر آتے ہیں۔"

(چوٹیں، پیش لفظ، ص ۷)

عصمت چغتائی کے موضوعات کا دائرہ جتنا وسیع، پُر پیچ اور تناؤ بھرا ہے، اندازِ بیان اُتنا ہی دلکش ہے۔ اُن کے افسانوں کی بُنت میں انسانی درجہ بندی، تخصیص و تمیز ہے تو سیاسی و سماجی پہلو اور اقتصادی و معاشی صورت حال بھی ہے۔ نفسیاتی اور جنسی پیچیدگیاں ہیں تو فطری جبلّت اور ذہنی خلفشار بھی۔ رقابت، حسد، انتشار، توہمات، تعصّبات، اخلاقی گراوٹ غرض کہ استحصال کے ہر زاویے کو عصمت نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ طرزِ تحریر کے اعتبار سے دیکھیں تو اُن کے اندازِ بیان میں شوخی، نزاکت، چلبلا پن، تیزی اور طراری ہے۔ انھوں نے بول چال، روزمرہ کو اپنا اسلوب بنایا جس میں محاورے، طعنے، کوسنے اور دعائیں ہیں۔ خوبی یہ کہ موضوع اور زبان دونوں مل کر معاشرے کی حقیقی عکاسی کرتے ہیں۔ وہ واقعات کو بے حد رواں دواں انداز میں بیان کرتی چلی جاتی ہیں۔ کہیں کوئی تصنع نظر نہیں آتا ہے۔ اکثر افسانوں کا غیر یقینی موڑ، غیر مساوی نظامِ حیات کے خلاف نہایت سخت لہجہ میں کچھ کہنے کے لیے فضا ہموار کرنے کی کاوش ہے جس میں وہ ہمیشہ کامیاب رہی ہیں۔ بقول پروفیسر محمد حسن:

"ان کی آواز ہر قسم کی تنگ خیالی اور کٹر پن کے خلاف صحت مند انسان

دوستی کی آواز ہے جو دل سے اُبھرتی ہے اور دل میں اتر جاتی ہے۔ افسوس یہ ہے کہ جن بے انصافیوں کے خلاف اُن کا جہاد شروع ہوا تھا وہ آج بھی اختتام تک نہیں پہنچا ہے۔''

(آج کل، نئی دہلی، جنوری ۱۹۹۲ء، ص ۱۴)

عِصمت چغتائی کو ہم سے رُخصت ہوئے تین دہائیاں گزر چکی ہیں۔ اِس عرصہ میں ہم بہت ترقی کر چکے ہیں، لیکن صارفیت کے اِس دور میں بھی عورت کے تعلق سے متعدد مسائل کسی نہ کسی زاویے سے ہمارے سماج میں موجود ہیں۔ ان کی نوعیت اور تقاضے ضرور بدلے ہوئے ہیں مگر استحصالی ذہنیت کا خاتمہ نہیں ہو سکا ہے جس کے خلاف عصمت چغتائی نے مورچہ قائم کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آج کے پُر تشدد اور تناؤ بھرے ماحول میں عصمت چغتائی کے افسانوں کی اہمیت اور افادیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری: ''روشنی کی رفتار'' کے آئینہ میں

قرۃ العین حیدر کو افسانہ نگاری کا فن ورثے میں ملا تھا۔ انھوں نے اپنے والدین سے گہرے اثرات قبول کیے تھے۔ ان کی والدہ نذر سجاد (بنت نذر الباقر) اور والد سید سجاد حیدر یلدرم دونوں کی شخصیتوں کا مجموعی خاکہ روایت اور جدّت، مشرق اور مغرب کی مشترکہ قدروں اور میلانات کے پس منظر میں مرتب ہوا تھا۔ اسی لیے ان کی تخلیقات میں پرانے اسالیب کی گونج کے ساتھ ساتھ بیسویں صدی کے اوائل میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کی آہٹ بھی سنائی دیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن میں پُرانے اور نئے تہذیبی اور تخلیقی رویوں کا جو حیران کن امتزاج دکھائی دیتا ہے، وہ قدیم اور جدید روایات سے اُن کی اسی شغف کا ترجمان ہے۔ وراثت میں ایک ہمہ گیر تاریخی تجربے سے حاصل ہونے والے ادراک کو انھوں نے اپنے وسیع مطالعے، عمیق مشاہدے اور اپنے گہرے وژن کے توسط سے لازوال بنا دیا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون بہ عنوان ''افسانہ'' میں لکھتی ہیں:

> ''ہر ملک میں ادب کا ایک عظیم عہد ہوتا ہے جو ناسازگار حالات کے باوجود .... بلکہ بعض مرتبہ انہی ناسازگار حالات کی وجہ سے، پیدا ہوا.......... تاریخ کے ہر بھونچال نے ادب میں ایک جگمگاتے دور کا اضافہ کیا ہے۔ کہیں پُرانے بُت توڑے گئے، کہیں نئے صنم کدوں میں گم شدہ بُت لاکر سجادیے گئے ...... اور بہر صورت اُس (ادب) نے اپنا تاریخی رول ادا کیا۔'' (پکچر گیلری، ص: ۲۰)

قرۃ العین حیدر کا شمار بھی ایسے ہی ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے زمانے کے انقلابات کی وجہ سے تہ و بالا ہونے والے منظر و پس منظر کو، اپنی تخلیقات میں نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے سمیٹ لیا ہے۔ زیرِ نظر مقالے میں اُن کے افسانوی مجموعہ ''روشنی کی رفتار'' کا تجزیاتی مطالعہ مقصود ہے۔ اٹھارہ افسانوں پر مشتمل اس مجموعے میں تہذیب و تاریخ اور سیاست کی تہہ در تہہ وُسعتوں کو فن کارانہ ارتکاز کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مکالمے مختصر اور برمحل ہیں اور فضا بندی افسانوں کو زیادہ قابلِ مطالعہ بناتی ہے۔

''ستاروں سے آگے'' (۱۹۴۷ء)، ''شیشے کے گھر'' (۱۹۵۴ء) اور ''پت جھڑ کی آواز'' (۱۹۶۶ء) کے بعد شائع (۱۹۸۲ء) ہونے والے اس مجموعے میں مُصنّفہ نے مقامی مسائل کو عالمی اور عالمی مسائل کو مقامی رنگ میں رنگ دیا ہے۔ موضوع کے تنوع، اسلوب کی جدّت اور تکنیک کی ہمہ گیری کے اعتبار سے اس کو تین حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے حصّہ میں بہ ظاہر عام ڈگر کے افسانے مثلاً ''پالی ہل کی ایک رات''، ''دریں گرد سوارے باشد''، ''جن بولو تارا تارا'' اور ''کہرے کے پیچھے'' ہیں۔ ان میں ماحول اعلیٰ سوسائٹی کا اور کردار بہت فعال اور تیز طرار دکھائی دیتے ہیں۔ حجاب امتیاز علی کا رومانی، اور نذر سجاد حیدر کا تاثراتی اندازِ بیان اپنی نکھری ہوئی شکل میں سامنے آتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''میں اس وقت پُر اسرار مشرق کے ایک پُر اسرار ڈاک بنگلے میں موجود ہوں۔ سُرخ ساڑی میں ملبوس ایک پُر اسرار ہندوستانی لڑکی میرے سامنے بیٹھی ہے۔ بڑا رومانٹک ماحول ہے!'' (ص:۳۱)

دوسرے زُمرے کے افسانوں میں پہلا افسانہ ''لکڑ بگّے کی ہنسی'' ہے۔ مصنفہ نے ہند اور یورپ کے موازنے کو اور احساسِ کمتری و برتری کے تضاد کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ افسانہ ''اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فُغاں ہوتا ہے'' انسانی زندگی کی مجبوریوں کا عکّاس ہے۔ عاشق جو محبوبہ کی آواز کا دیوانہ ہے، ایک لمبے عرصہ کے بعد اُسے اپنے رُوبرو اس انداز میں دیکھتا ہے کہ ''بونی اور مفلوج'' محبوبہ جو کبھی شوقیہ نغمے گاتی تھی اب جان و تن کا رشتہ قائم رکھنے کے لیے سرِ راہ نغمہ سرائی کر رہی ہے اور ایک بے سہارا شخص جس نے اس شریف اور معذور خاتون کے اچھے دن

دیکھے تھے اُسے کندھے پر لیے لیے پھرتا ہے۔ اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فُغاں ہوتا ہے۔

''فقیروں کی پہاڑی'' بے روزگاری کے مسئلے پر مبنی افسانہ ہے۔ ایک غریب نوجوان تلاشِ معاش میں در بدر پھرتا ہوا فقیروں کی پہاڑی پر جائے پناہ حاصل کر لیتا ہے اور مطمئن ہو کر اپنی ماں کو خط لکھتا ہے:

> ''......آپ کو یہ جان کر خوشی ہوگی کہ اس شہر میں تین سال بے کار رہنے اور دھکے کھانے کے بعد آج بالآخر ایک نہایت اچھا کاروبار میری سمجھ میں آ گیا ہے۔ بہت آرام دہ کام ہے، اور آمدنی بھی امید ہے معقول ہوگی۔ قیام و طعام کا انتظام مناسب اور فضا بارونق ہے۔ میرے رفیقِ کار ہنر مند، اہلِ فن بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ سچے فن کار ہیں۔'' (ص:۱۳۴)

اس افسانے میں بے چارسموں کی عکاسی کے ساتھ ساتھ معاشی عیّاری اور سماجی ڈھونگ پر لطیف مگر گہرا طنز ہے کہ حق و انصاف کے سہارے بآسانی روزگار تو نہیں ملتا لیکن سوانگ بھرنے پر خیرات ضرور مل جاتی ہے۔

''دوسیّاح'' دلچسپ، صاف ستھرا اور فکر انگیز افسانہ ہے۔ اس میں خیالات کا سلسلہ شعور سے لاشعور کی طرف اس طرح منتقل ہوتا ہے کہ عصرِ حاضر کے واقعات کا تعلق جلال الدین محمد اکبر اور ملکہ الزبتھ اوّل سے قائم ہو جاتا ہے۔ اس سے ایک فوق التاریخی صورت حال رونما ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ قرۃ العین حیدر کے ایک مخصوص رویے تک جاتا ہے۔ اردو فکشن میں تاریخ کی طرف اس رویّے کی مثالیں بہت کم یاب ہیں۔ دونوں کی روحیں اپنی اپنی قبروں سے نکل کر بیسویں صدی کے ہندوستان کی سیاحت کو نکلتی ہیں اور یہ تاثر دیتی ہیں کہ وقت کا حساب اضافی چیز ہے۔

افسانہ ''نظّارہ درمیاں ہے'' محبت کی ایک انوکھی کہانی ہے۔ ایک تعلیم یافتہ نوجوان ایک مغنّیہ کی سحر بیانی کا گرویدہ ہو کر اس کی جھیل سی گہری آنکھوں کا دیوانہ ہو جاتا ہے۔ مغنّیہ بھی اُسے چاہنے لگتی ہے لیکن وقت کی ستم ظریفی آڑے آتی ہے۔ نوجوان معاشی مجبوریوں کے تحت ایک امیر زادی سے شادی کر لیتا ہے اور مغنیہ غم میں گھل کر مر جاتی ہے۔ دنیا سے ناطہ توڑنے سے پہلے وہ

اپنی آنکھیں عطیہ کر دیتی ہے تا کہ اُس کی آنکھیں اُس کے محبوب کا دیدار کرتی رہیں۔ افسانہ کا کلائمکس اُس وقت نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے جب محبوبہ کی آنکھیں ماہرامراض چشم، محبوب کی اندھی ملازمہ کے حلقہ ہائے چشم میں بٹھا دیتا ہے اور پھر آنکھوں کے گرد بنا ہوا یہ مثلث نظارۂ عاشق اور محبوبہ کے درمیان موجود بھی رہتا ہے اور حائل بھی۔

افسانہ ''سکریٹری'' ماضی کی چند دیسی ریاستوں کی اندرونی زندگیوں کا منظر نامہ سامنے لاتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار رانی دمینتی دیوی آف رام راج کوٹ ہے۔ شخصی بے راہ روی اس معاشرہ میں عام ہے اور راجوں مہاراجوں کی طرح رانی صاحبہ بھی آزادانہ جنسی تعلقات کی حامی ہیں۔ اپنی مقصد برآری کے لیے انھوں نے سکریٹریز پال رکھے ہیں۔ پہلا سکریٹری جب اُن کے کام کا نہ رہا تو انھوں نے ایک دوسرا اسسٹنٹ سکریٹری مقرر کر لیا۔ اس افسانہ میں مغربی تہذیب میں مرد اور عورت کے آزادانہ اختلاط کی اُس روش کو بھی اُجاگر کیا گیا ہے جس سے متاثر ہو کر دیسی حکمراں طبقہ بھی اپنی دل بستگی کا سامان مہیا کر لیتا ہے۔

''حسب نسب'' میں طبقہ وارانہ تقسیم کے ماحول کو بڑے سُبک انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ قدیم معاشرت اور جدید تمدن کو ایک سادہ لوح خاتون کے واسطے سے اس خوبی سے اُجاگر کیا گیا ہے کہ قدروں کی خوبیاں اور خامیاں نظروں کے سامنے گھوم جاتی ہیں۔

مذکورہ بالا افسانے فنی سطح پر چُست اور منظم تو ہیں لیکن ان میں وہ تخلیقی صناعی نہیں ہے جو قرۃ العین حیدر کا طرّہ امتیاز ہے۔ اس نوع کے افسانے آئینہ فروش، شہر کوراں، روشنی کی رفتار، سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات، یہ غازی یہ تیرے پُر اسرار بندے، فوٹو گرافر اور آوارہ گرد ہیں۔ یہ افسانے اپنے اسلوب اور برتاؤ کے اعتبار سے مُنفرد ہیں۔ ان میں حقیقت کی طرف ایک خاص عصری حسیّت اور ایک نیم فلسفیانہ شعور کی گہرائی کمالِ فن کے ساتھ موجود ہے۔ ''آئینہ فروشِ شہرِ کوراں'' میں ماضی کے خوش گوار یادوں کی تخلیقی بازیافت ملتی ہے۔ مقدس الہامی کُتب اور قصص الانبیاء کے حوالے سے ابن آدم کے سفر کو نہایت دلچسپ مگر عبرت آمیز بنا دیا گیا ہے اور بلا واسطہ طور پر اس کے ذریعہ آفاتِ ارضی و سماوی کی آزمائشوں سے نبرد آزما ہونے کا سلیقہ بھی سکھا دیا گیا ہے۔

''روشنی کی رفتار'' میں فلیش بیک کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ یہ افسانہ مجموعے کا سرنامہ بھی ہے۔ افسانہ کی ہیروئن پدما پلک جھپکتے موجودہ وقت اور مقام سے ۱۳۱۵ قبل مسیح کے دور میں پہنچ جاتی ہے اور پھر تھوتھ نام کے مصری باشندے کے ہمراہ دورِ حاضر میں لوٹ آتی ہے۔ قدیم تہذیب کا پروردہ تھوتھ نئی دنیا کی نیرنگیوں سے اُکتا کر اپنے عہد میں واپس جانے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے کیوں کہ وہ موجودہ تمدّن سے بے زار ہے۔ اس طرح مذکورہ افسانہ میں عبرانی، مصری اساطیر اور معاصر صورت حال کا موازنہ بے حد دلچسپ اور گہرے طنز کا حامل ہو جاتا ہے۔

وسطِ یورپ کی مسیحی روایات کے ادراک سے جنم لینے والا افسانہ ''سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'' جذبات، احساسات اور تجسّس کی ایک دنیا سے پردہ اُٹھاتا ہے۔ اس میں ماضی و حال کی طنابوں کو اس طرح کھینچ کر ایک نکتے پر مرکوز کیا گیا ہے کہ قدیم و جدید رُسوم کی تباہ کاریاں نظروں کے سامنے آ جاتی ہیں۔ قرونِ وسطیٰ میں، یورپ میں کلیسائی نظام کے نام پر جو زیادتیاں ہو رہی تھیں اُن کا خاکہ اس افسانہ میں بڑے پُر اثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ پادریوں، ننوں اور مسیحی خانقاہوں کی تصویریں نہ صرف مضحکہ خیز نظر آتی ہیں بلکہ انسانی ڈھونگ کی نقاب کشائی بھی کرتی ہیں۔ رائج افسانوی روایت سے ہٹ کر، زمان و مکان کی قیود کو پھلانگ کر، اس افسانہ میں اسطوری جہت پیدا کی گئی ہے۔

''یہ غازی یہ تیرے پُر اسرار بندے'' کی فضا جذبۂ سرفروشی سے سرشار دکھائی دیتی ہے۔ اس میں مسئلہ فلسطین کو بین الاقوامی تناظر میں، نہایت فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ کا بغور مطالعہ اس یک جدّی رشتے کو اُجاگر کرتا ہے جو ہیرو ہیروئن کے درمیان ہے۔ دونوں یہودیوں کے ستائے ہوئے ہیں۔ ایک مغرب میں پناہ حاصل کر لیتا ہے، دوسرا دشمن پر کاری ضرب لگاتے ہوئے جامِ شہادت نوش کرتا ہے۔ رومانی لب و لہجہ میں ڈوبا ہوا یہ افسانہ وقت کے اہم ترین موضوع کو ایک ایسے کینوس میں پیش کرتا ہے کہ قاری کو فلسطینی تحریک سے دلی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے مقصد کو آفاقیت مل جاتی ہے۔

افسانہ کے اختتام پر مرکزی کردار تمارا کی حالت دِگر گوں دکھائی گئی ہے۔ وجہ ڈاکٹر نصیر الدین کی خبر اور ٹی وی پر اُس کی مسخ شدہ لاش کا کلوز اَپ ہے۔ غازی اور شہید کے جذبہ کی آمیزش

سے اُس کے ذہن میں مسلسل تصویریں بنتی بگڑتی ہیں۔ اُسے عجیب وغریب آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں اور اس ازخودرفتگی کی کیفیت میں وہ اشیاء کو اصل شکل میں دیکھنے لگتی ہے:

> ''اُسے کوئی تعجب نہ ہوا۔ آگے بڑھی، سڑکوں پر مُردوں کا ہجوم تھا۔ بسیں اور ٹرامیں مُردے چلا رہے تھے۔ دُکانوں میں خرید وفروخت مُردے کر رہے تھے...... اس نے دیکھا کہ جنازے قبرستانوں سے اُلٹے گھروں کی طرف جارہے ہیں۔ قبریں زندوں سے بھر گئی ہیں...... افق پر سنسان خیموں کے پردے بادِ سموم میں پھڑپھڑا رہے تھے۔ سارے میں جلی ہوئی رسّیاں اور جلے ہوئے پردے اور بچوں کی ننھی منی جوتیاں بکھری پڑی تھیں۔ بہت دور فرات بہہ رہا تھا۔'' (ص: ۱۲۰)

یہ تجریدی بیان عصری صورت حال کو کربلا کے مانوس استعارے میں متشکل کردیتا ہے کہ ہر زمین کربلا دکھائی دیتی ہے اور اس طرح تلمیحی اور اسطوری جہت کی شمولیت سے یہ افسانہ نہایت مؤثر اور بہت بامعنی ہوجاتا ہے۔

''فوٹو گرافر'' بہ ظاہر ایک کردار کا خاکہ ہے لیکن تہہ در تہہ اس افسانے کے مضمرات کو وسیع کرکے آفاقی مفہوم تک پہنچا دیا گیا ہے جہاں آکاش پر بیٹھا ہوا فوٹو گرافر پوری کائنات کی چہل پہل کو اپنے کیمرے میں سمیٹ لیتا ہے۔ اس کی فوٹو گرافی آئینۂ ایام بن جاتی ہے اور بچپن سے بڑھاپے تک کے واقعات پردۂ سیمیں پر متحرک ہوجاتے ہیں۔

ایک ساتھ معنی کی کئی پرتوں میں لپٹا ہوا یہ افسانہ جس المیے کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ وقت کا تسلسل ہے جو مکاں سے بے نیاز چلتا رہتا ہے اور راہ میں آنے والی ہر رُکاوٹ کو فنا کردیتا ہے۔ افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''......ایسے لوگ جو سکون اور محبت کے متلاشی ہیں جس کا زندگی میں وجود نہیں، کیوں کہ ہم جہاں جاتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے۔ ہم جہاں ٹھہرتے ہیں، فنا ہمارے ساتھ ہے۔ فنا مسلسل ہماری ہم سفر ہے۔''
> (ص: ۳۰)

قرۃ العین حیدر نے اس المیے کے ذریعے وقت کے جبر اور فنا کے تصور کو نہایت مختصر مگر پُر اثر انداز میں بیان کر دیا ہے۔ افسانہ مکمل طور سے مرکزی کردار یعنی فوٹو گرافر پر مرکوز ہے جس کے توسط سے تہذیب اور تاریخ کے تمام رنگ منعکس کیے گئے ہیں۔ اس فعال کردار کے ساتھ اس کا کیمرہ بھی خاموش کردار کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

''اس کا کیمرہ آنکھ رکھتا تھا لیکن سماعت سے عاری تھا۔''

فن کار نے اس کیمرے کو زندگی کے بدلتے رنگوں کا گواہ اور خوب صورت آوازوں کا سامع بنا دیا ہے جب کہ وہ بھی وقت کے جبر کا اسیر ہے۔ اسی بنا پر یہ افسانہ ایک عالم سے دوسرے عالم تک، ایک فنا سے دوسری فنا تک کے سفر کی علامت بن جاتا ہے۔

''آوارہ گرد'' مجموعے کا پہلا اور فکر و فن کے اعتبار سے بھی مجموعے کا اوّلین افسانہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار ''اوٹو کروگر'' اور موضوع جنگ کی تباہ کاریاں ہیں۔ یہ زندگی کے سفر کا منظر نامہ بھی ہے۔ افسانہ نگار نے اس میں دوسری جنگِ عظیم کے بعد سے یورپ کی نوجوان نسل کا محاکمہ کرتے ہوئے ان کی بے زاری، اُکتاہٹ اور ذہنی کش مکش کو پیش کیا ہے۔ 'اوٹو' ایڈونچر میں مبتلا ایک جرمن نوجوان ہے۔ اُسے سیاحت، مصوّری اور ادب سے دلچسپی ہے۔ وہ اکثر غور و فکر میں مبتلا رہتا، تصویریں بناتا یا پھر ''دن بھر بیٹھا عوام کے ہجوم کا مطالعہ کرتا'' رہتا ہے۔ کیوں کہ انسان اُس کے نزدیک ''سب سے بڑا دیوتا ہے۔'' لوگوں کے جذبات و احساسات کو جاننے کے شوق اور دُنیا کا تجربہ حاصل کرنے کے لیے سفر پر نکلتا ہے۔ ترکی، ایران اور پاکستان ہوتا ہوا ہندوستان آتا ہے پھر سری لنکا، تھائی لینڈ، جاپان، امریکہ ہوتے ہوئے گھر واپس جانے کا ارادہ رکھتا ہے لیکن میکانگ دریا کے کنارے سے گزر کر شالی ویت نام جاتے ہوئے اتفاقیہ گولی کا نشانہ بن جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے لینڈ اسکیپ پر، پس منظر کے لیے جرمنی اور دوسری جنگ عظیم کو پیش کیا ہے۔ منظر بٹوارہ اور خستہ حالی ہے اور پیش منظر انقلاب کی دستک کا مظہر ہے۔ یہ پس منظر ہندو پاک کی صورت حال کو بھی اُبھارتا ہے۔ نظریاتی اور مذہبی اختلافات میں بڑی حد تک مماثلت ہے۔ دونوں کے معاشی اور ثقافتی نظام کے بکھرنے کی وجہ سے رشتوں میں تلخی اور کڑواہٹ پیدا ہوئی جس کا مقابلہ نئی نسل کر رہی ہے۔

اوٹو کے بے حد فعال کردار کے علاوہ دوسرا کردار ہندوستانی مصنفہ کا ہے جو تقسیم ہند کے المیے سے دو چار ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ان دونوں کے انفرادی تجربات سے زندگی کی آفاقی سچائی اخذ کی ہے۔ یہ دونوں کردار اُن شخصیات کی یاد دلاتے ہیں جنھوں نے محض انسان بن کر ابن آدم کی تذلیل کو ردّ کرتے ہوئے ان کے دُکھوں کا مداوا کیا ہے۔ کہانی یہ تاثر دینے میں پوری طرح کامیاب ہے کہ یہ وہ لوگ ہیں جو انسان کو محض انسان کی حیثیت سے دیکھنا چاہتے ہیں، کسی قوم، مذہب یا نسل کے حوالے سے نہیں۔

قرۃ العین حیدر نے مرکزی اور ضمنی دونوں کرداروں کا خارجی اور باطنی نقشہ نہایت عمدگی سے کھینچا ہے۔ ان کی نفسیاتی اور ذہنی کشاکش کے ذریعے ان کی شخصیت کے تشکیلی عناصر تیار کیے ہیں اور پھر اُن کے واسطے سے آفاقی مسائل کو اس طرح پیوست کر دیا ہے کہ قاری ان کا مشاہد بن جاتا ہے۔ مصنفہ نے اس کے لیے آزاد تلازمۂ خیال کا سہارا لیا ہے۔ اس حکمت عملی کے ذریعے انھوں نے وقت کو اپنی گرفت میں رکھا ہے اور لف ونشر کی طرح اُسے پھیلا کر یا سمیٹ کر منطقی ربط وضبط کو برقرار رکھا ہے۔

مجموعے کی بیش تر کہانیوں میں آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے اور اس کے وسیلے سے لاشعور کی پیچیدگیوں کو سلجھاتے ہوئے جذبات ومحسوسات کی حقیقتوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ قراۃ العین حیدر کے اس طرز بیان میں پلاٹ کی ترتیب اور کردار کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی ہے بلکہ ذہن میں موجود مختلف واقعات کو وہ ایک فنی ربط کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیتی ہیں۔ خلط ملط واقعات یا مناظر کا آپس میں بظاہر کوئی ربط نہیں ہوتا ہے لیکن حساس قاری ان کے گڈمڈ سروں کو ترتیب دے کر ایک رشتہ میں پرو دیتا ہے اور خود نتائج اخذ کر لیتا ہے۔ مذکورہ مجموعے کے مطالعے کے دوران محسوس ہوتا ہے کہ مصنفہ کے حافظے میں ایک واقعے کی ابتدا ہوتے ہی ذہن کے اندر کوئی دوسرا خیال کُلبلانے لگتا ہے۔ اس کی واضح تصویر بھی نہیں اُبھرنے پاتی کہ اچانک کوئی اور منظر یاد آجاتا ہے، پھر خیالات کا سلسلہ یکا یک دوسری طرف منتقل ہو جاتا ہے جیسے انسانی دماغ کے اندرونی جنگل میں چُھپا کوئی خیال محض پتوں کی سرسراہٹ سے چشم زدن میں غائب ہو جاتا ہے، پھر کسی اور شکل میں پرچھائیاں بنانے لگتا ہے۔

مجذوب کی بڑ کی مانند یہ بے ربط مناظر اور بہ ظاہر لاتعلق جملے قاری کے ذہن میں بہت سے خاکے بناتے ہوئے علامتوں کی شکل میں اُبھرتے ہیں اور ان گنت کہانیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

''روشنی کی رفتار'' میں شامل افسانے قرۃ العین حیدر کے ہمہ گیر تاریخی شعور اور تہذیبی وژن کا پتہ دیتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ انھوں نے روایت سے انحراف کرکے فنِ افسانہ نگاری کو علامتی اور اساطیری جہات کا حامل بنایا ہے۔ مذکورہ مجموعے میں شامل افسانوں کی روشنی میں قرۃ العین حیدر کا جو پیکر ذہن میں اُبھرتا ہے وہ ایک انسان دوست تخلیق کار کا ہے۔ یہ انسان دوست افسانہ نگار بنیادی طور پر انسانوں کا، اُن کی شرافتوں کا، رذالتوں کا، عظمتوں کا، اختیار کا، بے اختیاری کا، آسودگیوں کا، ناآسودگیوں کا، غرض انسانی وجود کے جتنے شیڈس سوچے جاسکتے ہیں، ہر شیڈ، ہر جہت، ہر پہلو اور انسان کے ہر رُخ کا مطالعہ کرتا ہے۔

اور چوں کہ قرۃ العین حیدر ایک انسان دوست افسانہ نگار ہیں لہٰذا وہ اس مطالعے میں جانب دار نہیں ہیں۔ ہر صورت حال کو انھوں نے غیر جانب دار ہوکر دیکھا ہے۔ نتیجتاً ہر افسانے میں کرداروں اور واقعات سے راوی کی بے تعلقی نمایاں ہے۔ بیان اور بیان کنندہ کے درمیان ایک فاصلہ سا بنا رہتا ہے اور چوں کہ بیان میں فاصلے کا قائم رہنا فکشن کی معروضیت کے لیے ضروری ہے۔ لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ فنی لحاظ سے قرۃ العین حیدر ایک انتہائی حساس اور سلیقہ مند فن کار ہیں۔ فنی شعور کے ساتھ بیان کی معروضیت کے معاملے میں وہ اپنے بیش تر معاصرین سے آگے ہیں۔

انسان دوستی کے علاوہ قرۃ العین حیدر کی دوسری اہم خصوصیت اُن کے تہذیبی وژن کی ہے۔ ''روشنی کی رفتار'' میں شامل ایک بھی افسانہ ایسا نہیں ہے جس میں خالی خولی واقعات بیان کردیئے گئے ہوں، کردار اپنا رول ادا کرکے رخصت ہوگئے ہوں، صورت حال نمایاں کردی گئی ہو، مکالمے ادا کیے جاچکے ہوں اور ان سب کے ساتھ ساتھ جس پس منظر سے واقعہ، کردار، صورت حال، پلاٹ لیا گیا ہو، اس پس منظر کا تہذیبی منظر نامہ قاری کے سامنے نمایاں نہ ہو پایا ہو۔

اور تیسری خاص بات: قرۃ العین حیدر کی اپنی مخصوص فلسفیانہ تخلیقیت جو بیان کو وقار بخشتی

ہے اور مجموعی منظرنامے یا صورت حال کو آفاقی بناتی ہے۔

مذکورۂ بالا چند خصائص قرۃ العین حیدر کی فنی اور فکری شخصیت کے تہہ دار ہونے کا ثبوت ہیں اور پائیدار ہونے کی ضمانت۔ بے شک انھوں نے اپنے عہد کے فکشن کو ایک نئی سطح پر سوچنا سکھایا ہے!

◆◆◆

انتظار حسین کے دو افسانے: ایک مطالعہ

انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں فکشن کے مغربی اسالیب اور مشرقی داستان کی روایت کو ہم آہنگ کر کے اپنے عہد کا قصہ لکھا ہے۔ انھوں نے علامتی اظہار کے لیے جس اسلوب اور تکنیک کا استعمال بطور حربۂ فن اختیار کیا ہے، اُس میں فرد پورے سماج کی علامت بن جاتا ہے۔ ایسا معاشرہ جہاں کے لوگوں میں نہ صرف حرص و ہوس اور بغض و حسد کا جذبہ پروان چڑھ رہا ہو بلکہ اُن کے اندر دیگر منفی خصائل پیدا ہو چکے ہوں، اور فرد کی آدمیت کا مقام خطرے میں پڑ چکا ہو، اسی صورت حال کو بیانیہ میں سمونا فی الواقعی قابل تحیر فنکاری ہے۔ یہاں اس کے لیے دو کہانیاں زیر بحث ہیں جو مذہبی اساطیر اور تلمیحات کے سہارے بیان کی گئی ہیں۔ پہلی کہانی ''آخری آدمی'' اپنے تخلیقی مزاج کے اعتبار سے ایک گھٹی ہوئی تہہ دار اور علامتی کہانی ہے یہ کہانی اپنے انداز بیان اور تکنیک کے ساتھ داستانی روایت سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے۔

''آخری آدمی'' میں انتظار حسین نے بڑی خوب صورتی سے اس طرف توجہ دلائی ہے کہ آج کا انسان اپنے وجود کی قیمت کس طرح چُکاتا ہے۔ محبت، نفرت، غم اور غصے کے ہر جذبے کو قربان کرنے کے بعد بھی آدمی کا وجود بچ نہیں پاتا ہے۔ رشتوں سے کٹ کر کوئی کس طرح خوش رہ سکتا ہے! بے حس اور بے ضمیر انسان کب تک اپنی لاش اپنے کاندھے پر اُٹھا کر گھوم سکتا ہے! اس کہانی کی نمایاں جہت یہی پہلو ہے جس کا بیان علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے کہانی کو ماضی سے جوڑنے کے لیے مذہبی صحائف اور ماورائی فضا سے کام لیا ہے۔ کرداروں کے نام بھی اُسی مناسبت سے اختیار کیے گئے ہیں۔

گیارہ صفحات پر مبنی کہانی کے منظر نامہ کا پہلا رُخ یہ ہے کہ سمندر کے کنارے آباد لوگ

مچھلیاں مارتے تھے اور آرام سے رہتے تھے۔ ہدایت یہ تھی کہ سنیچر (سبت) کے دن مچھلیوں کا شکار نہ کریں ورنہ اُن پر اللہ کا عذاب نازل ہوگا۔ گاؤں والوں کو نفس نے ورغلایا مفسد نفس نے اس حکم کو ماننے سے انکار کر دیا اور سنیچر کے روز بھی مچھلیوں کا شکار کیا۔ لہٰذا اُن پر عتاب نازل ہوا۔

کہانی کے دوسرے زاویے میں مرکزی کردار ''الیاسف آدمی بنا رہنے کے لیے'' پوری طاقت صرف کر دیتا ہے۔ اُس کے تمام ساتھی بندر بن چکے ہیں لیکن وہ چاہتا ہے کہ آدمی بنا رہے اور تب اُسے احساس ہوتا ہے کہ جانوروں کے درمیان آدمی بنا رہنا کس قدر مشکل کام ہے۔

المیہ یہ ہے کہ آدمی کو انسان کے مرتبہ سے گرنے کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ آدمی بنے رہنے کا منظر نامہ اس طرح تیار کیا گیا ہے کہ گاؤں کے سب سے عقل مند آدمی الیاسف نے مچھلیاں پکڑنے کے لیے ایک عجیب وغریب ترکیب اختیار کی۔ اُس نے سمندر سے کچھ فاصلہ پر ایک گڑھا کھودا اور ایک نالی کے ذریعے اُسے سمندر سے ملا دیا۔ سنیچر (سبت) کے دن مچھلیاں پانی کی سطح پر آتیں تو نالی کی راہ سے تیرتی ہوئی اُس گڑھے میں جا پہنچیں۔ بستی والوں نے وقفہ وقفہ کے بعد اُن مچھلیوں کو پکڑ لیا۔ اس واقعے کے بعد گاؤں سے بندر غائب ہوتے چلے گئے۔ لوگ پہلے تو حیران ہوئے، پھر یہ سوچ کر خوش ہوئے کہ ہماری فصلیں بندروں سے محفوظ ہو گئیں۔ اُنھیں کیا پتا تھا کہ اب وہ خود بندر بننے والے ہیں۔ پہلے الیعذر پھر ابن زبلون، اس کے بعد الیاب بندر بن گیا۔ اپنے گاؤں والوں کو بندر بنتے دیکھ کر الیاسف کو فکر ہوئی۔ وہ نہ صرف بستی کا سب سے ذہین آدمی تھا۔ جو سب سے آخر میں بندر بنتا ہے بلکہ اُسی کے ذریعے کہانی اپنے تمام مراحل طے کرتی ہے۔ وہ فکر مند حالت میں لوگوں کو ساتھ لے کر متنبہ شخص (حضرت موسیٰ) کی تلاش میں نکلتا ہے کہ اس مشکل سے نکلنے کا راستہ اُن سے دریافت کیا جا سکے:

> ''آؤ ہم اُس شخص سے رجوع کریں جو ہمیں سبت کے دن مچھلیاں پکڑنے سے منع کرتا ہے۔ پھر الیاسف لوگوں کو ہمراہ لے کر اُس شخص کے گھر گیا اور حلقہ زن ہو کے دیر تک پکارا کیا۔ تب وہ وہاں سے مایوس پھرا اور بڑی آواز سے بولا کہ اے لوگو وہ شخص جو ہمیں سبت کے دن مچھلیاں پکڑنے سے منع کیا کرتا تھا، آج ہمیں چھوڑ کر چلا گیا ہے''۔

اس فکری اور اضطرابی عمل سے اُس قول کی تصدیق ہوتی ہے کہ دانائی، دور اندیشی اور مصلحت باعث برکت ہوتی ہے۔ انسانی سرشت غلط کو صحیح ثابت کرنے میں حکمت عملی کا سہارا لیتی ہے جس کے لیے وہ دلائل و جواز مہیا کر کے خود کو مطمئن بلکہ خود فریبی میں مبتلا کرتی ہے۔ خود فریبی کے اس 'کال چکر' کو انتظار حسین نے نہایت منطقی انداز میں پیش کیا ہے۔

ماضی بعید میں جو ہوا تھا، حال اُس چولے کو بدل رہا ہے۔ بستی کے سبھی لوگ یکے بعد دیگرے عتاب کے تحت، بندر کی شکل اختیار کرتے جا رہے ہیں اور یہ عمل منظر نامہ پر اس طرح اُبھرتا ہے کہ فرد ہنستا یا روتا چلا گیا: ''حتیٰ کہ منھ اُس کا سُرخ پڑ گیا اور دانت نکل آئے اور چہرے کے خدوخال کھنچتے چلے گئے اور وہ بندر بن گیا''۔ چوں کہ آخری آدمی ذہین و فتین ہے۔ وہ قرب و جوار کے لوگوں کو دیکھ کر احساس برتری میں، پھر نفرت و حقارت میں مبتلا ہوتا ہے مگر جلد ہی غلطی کا احساس ہوتا ہے اور وہ خود پر لمحاتی قابو پا لیتا ہے:

> ''الیاسف نفرت مت کر کہ نفرت سے آدمی کی کایا بدل جاتی ہے اور الیاسف نے نفرت سے کنارہ کیا''۔

مرکزی کردار توبہ و استغفار کے ساتھ حیرت و استعجاب پر لب کشائی کرنا چاہتا ہے مگر الفاظ ساتھ نہیں دیتے ہیں:

> ''افسوس ہے ان پر بوجہ اس کے کہ وہ لفظ سے محروم ہو گئے۔ افسوس ہے مجھ پر بوجہ اس کے لفظ میرے ہاتھوں میں خالی برتن کی مثال رہ گیا اور سوچو تو آج بڑے افسوس کا دن ہے کہ آج لفظ مر گیا اور الیاسف نے لفظ کی موت کا نوحہ کیا اور خاموش ہو گیا''۔

یہ عبرت ناک صورت حال قاری کے ذہن کو نہ صرف قصص الانبیاء بلکہ خالدہ حسین کے افسانہ 'ہزار پایہ' کی جانب بھی راغب کرتی ہے جس میں راوی سماعت اور بصارت کا آشوب جھیل رہا ہے۔ بصارت و سماعت کے چھوٹے چھوٹے تجربے ایک کولاژ مرتب کرتے ہیں جس کی بُنت میں عصر کا آشوب شامل ہوتا ہے اور اس عصری آشوب کی خطرناک شکل وہ ہوتی ہے جب لفظ اپنا اثر کھو دے، تحریر معاشرے میں اپنے مقام سے گر جائے، وہاں کے باشندے دانشور کی بات پر توجہ

نہ دیں تو پھر زوال کے پر پُرزے نکلتے ہیں۔ پشیمانی، دانستہ یا نادانستہ طور پر جرم میں شریک ہونے کا اشاریہ ہے اور ندامت اشارہ ہے کہ ابھی انسانیت کی رمق باقی ہے۔ ''آخری آدمی'' میں یہ بھی تاثر اُبھرتا ہے کہ مہذب اور غیر مہذب کے مابین کا فاصلہ، رشتوں میں اجنبیت اور دور اندیشی پر ختم ہوتا ہے۔

فضا، ماحول اور کردار حالات و حادثات سے اس طرح مدغم ہیں کہ قاری صورت حال کا اسیر ہو کر دیکھتا ہے جب کہ بگڑی ہوئی صورتِ حال کو الیاسف محسوس کرتا ہے۔ وہ دوسروں کو باخبر کرتا ہے اور سب کے ساتھ مل کر اُس شخص کو تلاش کرتا ہے جس نے سب سے پہلے متنبہ کیا تھا مگر وہ آفت کے آنے سے پہلے ہی بستی چھوڑ کر جا چکا تھا۔ حکایات اور ملفوظات کے توسط سے سحر زدہ فضا کا مطلع صاف ہوتے ہوئے افسانہ نگار احساس دلاتا ہے کہ دانائی اور دور اندیشی اِس پر منحصر ہے کہ ذہانت، علمیت اور تدبر کی قدر کی جائے اور محض مصلحت کے تحت نہیں، خلوص دل سے اس کی تعظیم وتکریم کی جائے۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا ہے وہاں آفاتِ ارضی و سماوی اپنے پاؤں پسارتی ہے۔ در اصل انتظار حسین نے قصص الانبیاء اور اساطیر کی آمیزش سے کل آج اور کل کی ریشہ دوانیوں کو منسلک کرتے ہوئے صحت مند معاشرے کی اہمیت اور افادیت کی نشاندہی کی ہے۔

قصص الانبیاء میں جن قوموں کی کہانیاں بیان ہوئی ہیں اُن میں اخلاقی زوال اور ظلم و بربریت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ مختلف طریقوں سے بار بار کی تنبیہات کے باوجود جب قومیں اپنی حرکتوں سے باز نہیں آتیں تو اُن کو مختلف عذابوں میں مبتلا کیا گیا۔ ایسا ہی ایک معتوب قوم کا قصہ جس کے چہرے مسخ کر دیے جاتے ہیں اور وہ انسان کی جون میں برقرار نہیں رہتے ہیں۔ قدیم و جدید کا سنگم انتظار حسین کے یہاں فنکارانہ شکل میں داخل ہوتا ہے۔ ڈارون تھیوری کے مطابق بندر جو ارتقائی منازل طے کر کے آدمی اور پھر انسان کے درجے پر پہنچا تھا، اپنی خوش فہمی اور فطرت سے چھیڑ چھاڑ (نافرمانی) کی بنا پر، واپس جانور کے گروہ میں شامل ہو جاتا ہے۔

یہ کہانی قاری کو اِس اعتبار سے اردو افسانے کی ایک انوکھی اور نئی جہت سے روشناس کراتی ہے کہ اِس میں انسان کی روحانی اور اخلاقی کشمکش اور اُس پر جبلی قوتوں کے دباؤ کو کچھ ایسے اچھوتے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے کہ انوکھی فضا کے ساتھ بیانیہ کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے اور

انکشافِ حقیقت کی پرتیں بھی کھلتی چلی جاتی ہیں۔ اس کے کینوس پر جو رنگ اُبھرتے ہیں وہ بے ضمیری، بے حسی اور حیوانیت کے ہیں۔ بندر بننا قریے کے تمام لوگوں کا مقدر ہو چکا ہے۔ مگر افسانہ نگار غیبی سزاؤں اور گناہوں کی پاداش سے ماوراء ہو کر حکایت کو ایک ذاتی تخلیق میں تبدیل کر دیتا ہے۔ دراصل انتظار حسین روایت کے خام مواد سے اپنے افسانے کو مستحکم بنیادیں فراہم کرتے ہیں اور اُس بنیاد پر اعلیٰ ترین فنکاری کی ہشت پہل اور پُراسرار عمارت تعمیر کرتے ہیں۔ 'آخری آدمی' میں معاملہ، جرم کا ارتکاب اور اُس کی سزا کی پاداش اور حیوان کی جون میں تبدیلیٔ انسان اور مسخ ہوتے ہوئے چہروں کے درمیان اپنے آپ کو تبدیلی سے محفوظ رکھنے کی قوتِ ارادی اور مثبت اقدار کی ناپائیداری میں سمٹ آیا ہے۔ اس پورے عمل کے لیے انتظار حسین نے ایسے کردار تراشے ہیں کہ انسان کی شناخت محض انسان کی حیثیت سے ہو، وہ نسلی، صوبائی، قومی اور مذہبی منافرت سے کوسوں دور ہو کیوں کہ یہ وہ جراثیم ہیں جو آدمی کو طرح طرح کے انفکشن میں مبتلا کر کے اُس سے اُس کی معصومیت، محبت اور انسانیت کے احساس چھین لیتے ہیں۔ الیا سف اس کی واضح مثال ہے کہ سبت کے دن مچھلیاں پکڑنا ایسا جرم بن جاتا ہے جس کی وجہ سے انسان اپنے اشرف المخلوقات کے مرتبہ پر فائز نہ رہ کر دھتکارے ہوئے بندروں جیسا ہو جاتا ہے یہ اطاعت کے برخلاف عمل کرنے کا نتیجہ ہے۔ خوبی یہ ہے کہ بالواسطہ طور پر ان وجوہات کا پتہ لگانے کی سعی بھی کی گئی ہے جو انسان کے مابین کارفرما تھیں۔ انسانی صفات کے ساتھ جب لفظ بھی اپنا مفہوم کھودے تب دانشور کی بات پر بھی کوئی دھیان نہیں دیتا ہے۔ ایسے میں معاشرہ زوال کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ اور نتیجے میں پنپنے والی اخلاقی زبوں حالی سماج کو منتشر کر دیتی ہے۔ مفکر اور دانشور جو انسانی عظمت کی دلیل ہے وہ خاک نشین رہ کر انسانیت کے وقار کو قائم رکھتا ہے۔ اسی لیے وہ مروت و محبت کا داعی ہے لیکن اُس کی حیثیت اور مقام و مرتبہ کو برقرار رکھنا صارفیت کے اِس دور میں اور بھی مشکل عمل ہے کہ سود و زیاں کا کاروبار عروج پر ہے جو اپنی چمک سے علم کی روشنی پر گرہن لگا رہا ہے۔

انتظار حسین کے فکری اور فنی نظام کو سمجھنے کے لیے جس دوسرے افسانے کا انتخاب کیا گیا ہے وہ ''شہرِ افسوس'' ہے۔ بے حد وسیع کینوس پر پھیلا ہوا یہ وہ مربوط افسانہ ہے جو مشرقی اور مغربی

پاکستان کے حدود کو توڑتا ہوا بنی اسرائیل، گیا کے بھکشوؤں اور بیگم حضرت محل کی نیپال کے گھنے جنگلوں کی طرف ہجرت پر، آہ وزاری کرتا رواں ہے۔ پُرانی زمین سے ناطہ توڑنے اور نئی زمین سے رشتہ جوڑنے کی کیفیت کو علامتی اور استعاراتی پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔

''شہرِ افسوس'' میں انتظار حسین نے ظاہر و باطن اور حاضر و غائب کے ذریعے تہذیب کو بھی زندہ اور جاندار رشتے کے طور پر لیا ہے وہ بھی اس پس منظر میں کہ فرد کی غلطی کا خمیازہ فرد کو مگر اجتماعی غلطیوں کا خمیازہ معاشرے کو بھگتنا پڑتا ہے۔ ایسے میں لازم ہے کہ پشیمانی کا اظہار بھی اجتماعی سطح پر ہو۔ کیوں کہ زمینی حقائق سے آنکھیں چُرانا دانش مندانہ عمل نہیں ہے۔ سلسلۂ روز و شب کا اپنا مزاج و مذاق ہے۔ کبھی کبھی انہونی ہو کر رہتی ہے۔ ایسے میں جو گزر چکا ہے وہ وقوع پذیر ہوتا ہے اور جو تبدیلیٔ وقت کی بنا پر آئندہ بھی پیش آسکتا ہے۔ انتہائی نادانی کی بنا پر جو سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ بھائی کے سامنے بہن کو برہنہ کیا گیا اور وہ پھر بھی زندہ رہا۔ آخر کیوں؟ جماعت سے علیحدہ ہونے والا شخص کیا مہذب نہیں رہتا؟ اُسے گناہ پر ندامت نہیں ہوتی؟ مہذب معاشرہ رقصِ ابلیس پر کیوں جھوم اُٹھتا ہے؟ اپنی عورتوں کو اپنوں کے سامنے برہنہ کرنے والے بھلا کس طرح انسان کے جون میں باقی رہ سکتا ہے۔

کہانی کے تین زاویے ہیں۔ میدان، بستی اور شہرِ افسوس۔ ایک مقام کو دارالامان جان کر لوگ دُور سے آئے اور پسر گئے لیکن کیا وہ اُس میں رچ بس گئے؟ اگر نہیں تو کیا اِس وجہ سے کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی ہے؟ افسانہ نگار نے تین زاویوں سے ہجرت کے کرب کی روداد کے لیے تین کردار ڈھالے ہیں۔ یہ تینوں بے نام کردار متحرک ہیں مگر فہم اور شعور سے کوسوں دور۔ نیم مردہ حالت میں جائے اماں ڈھونڈھتے ہوئے، تینوں اپنی شناخت، ناموں سے محروم، اپنے تشخص کی تلاش میں ہیں بلکہ زندہ لاشیں ہیں جو اپنے اپنے گناہوں کو اپنے کاندھوں پر اُٹھائے بے سمت چلے جا رہے ہیں۔ پوری فضا ایک ایسے جہنم کی ہے جہاں نفسا نفسی کا عالم ہے اور اس عالم میں ہر شخص جان کی اماں مانگتا پھر رہا ہے۔ بس بھاگ رہا ہے، اپنے آپ سے، اپنے وجود، اپنے سائے سے۔ یاس کے اس ماحول میں بے اعتمادی اور بے اعتباری کا دور دورہ ہے۔ تہذیب، تمدن، انسانیت، محبت، مروّت، قانون، نظم و ضبط سب نے اپنا

وجود کھودیا ہے۔ زماں و مکاں بکھر چکا ہے۔ جو اُبھر رہا ہے وہ تخریبی عمل ہے۔ ایسے میں کوئی بھاگتے وقت اپنے مرے باپ کی لاش بغیر تجہیز و تکفین کے چھوڑ کر آیا ہے تو کسی نے لرزتے ہوئے ہاتھوں سے بہن کی ساڑی کھولی ہے یا بوڑھے شخص نے بہو کو برہنہ کیا ہے۔ کریہہ ترین اعمال و افعال کا سلسلہ منظر در منظر چلتا ہے۔ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے۔ کون کس کو برہنہ کر رہا ہے، یہ احساس مٹ جاتا ہے۔ پہلے آدمی نے جو عمل کسی کی بہن کے ساتھ کیا وہی عمل اُس کی بہو کے ساتھ دُہرایا جاتا ہے۔ بہن کے بھائی نے وہی عمل اُس کی معصوم بچی کے ساتھ کیا اور وہ تینوں بار زندہ رہا۔ کہانی کار یہ تاثر دینے میں بے حد کامیاب ہے کہ انتقام انسانیت کو سلب کر لیتا ہے، فہم سے محروم کر دیتا ہے اور نتیجتاً رقصِ ابلیس پورے زور و شور سے شروع ہو جاتا ہے۔ کسی کی توہین اور رسوائی تسکین کا سبب بن جاتی ہے۔ وہ خود میں اور جانور میں فرق نہیں کر پاتا ہے۔ اس کہانی میں منطق اور فلسفے کی آمیزش اُس وقت اُبھرتی ہے جب کتا مالک کو اور بیوی شوہر کی آواز کو پہچاننے نہیں پاتی بلکہ ملامت شروع کر دیتی ہے تب دوسرا آدمی اعلان کرتا ہے کہ ہاں پہلا مر چکا ہے۔ اپنے ہی اعمال پر انسان تو کیا، جانور بھی اپنے مالک کو پہچاننے سے انکار کر دے تو اس سے بڑی ستم ظریفی اور کیا ہو سکتی ہے۔ ایسی حالت میں اگر وہ اپنے آپ کو پہچان لیتا ہے تو پھر زندہ رہنا محال ہو جاتا ہے۔ ہیجانی کیفیت، عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ کہ اب ہمارے ساتھ وہ کچھ ہوگا جو ان کے ساتھ ہو چکا ہے۔ ایسے میں جو منظر اُبھرتے ہیں وہ شہرِ خرابی، حاملہ عورت، بھاگتے بھاگتے ایسے نرالے نگر میں پہنچا دیتے ہیں جہاں صرف لاشیں نظر آ رہی ہیں یا گھروں میں مقید لوگ:

> ”...ایک خلقت ڈیرا ڈالے پڑی ہے۔ بچے بھوک سے بلکتے ہیں۔ بڑوں کے ہونٹوں پر پپڑیاں جمی ہیں۔ ماؤں کی چھاتیاں سوکھ گئی ہیں۔ شاداب چہرے مُرجھا گئے ہیں۔ گوری عورتیں سنولا گئی ہیں“۔

ستم تو یہ ہے کہ درندگی، بربریت اور رشتوں کی برہنگی کے لرزہ خیز منظر کو دیکھ کر بھی انسان زندہ رہا۔ عورت کی مظلومیت اور کسمپرسی پر بھی وہ مر نہیں سکا کہ ندامت کے احساس سے عاری ہو چکا تھا۔ زندگی کی چاہت اور اُس کی للک میں وہ اُس منزل سے گزر رہا تھا جہاں انسان پتھر کی طرح بے حس ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین کے اِس افسانہ میں خوف، یاس، تحیر اور تجسس میں معنوی تواتر،

موضوعی تسلسل اور علامتی ربط انتہائی ہُنر مندی کے ساتھ موجود ہے۔

کہا جاتا ہے کہ انتظار حسین نے فرد اور تہذیب کو ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ٹھہرایا ہے۔ تہذیب سے نہ صرف فرد کی پہچان ہوتی ہے بلکہ اسی سے سماج تشکیل پاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مہذب معاشرے میں مجموعی کردار تہذیبوں کی بُنت میں بنیادی کردار ادا کرتے اور قاری کو بہت دیر، اور بہت دُور تک سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔

دونوں کہانیوں میں حکایتوں اور روایتوں کے ذریعے اخلاق و اقدار کی باتیں کی گئی ہیں جن میں قدیم و جدید واقعات و حادثات کا سنگم ہے۔ یہ سنگم تاثر دیتا ہے کہ انسان جب خواہشات کا اسیر ہوتا ہے تو اخلاقی دیوالیہ پن کا شکار ہو جاتا ہے اور جب کبھی معاشرہ اس طرح کے دیوالیہ پن کا شکار ہوتا ہے تو اُس پر بھی قہر نازل ہوتا ہے۔

اِن دونوں افسانوں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ تمثیلی اسلوب کے ذریعے انتظار حسین نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا اور اُس کا رشتہ بیک وقت داستان، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیو مالا سے منسلک کر دیا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ حصہ ہیں۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہوئے ذہن کو جھنجھوڑتے ہیں اور عصرِ حاضر کی افسردگی، بے دلی اور کشمکش کو تخلیق میں تحلیل کر دیتے ہیں۔ اساطیر اور دیو مالا کی مدد سے استعاروں، علامتوں اور حکایتوں کے ذریعے نہایت پیچیدہ اور باریک خیال کو بھی سہولت کے ساتھ پیش کرنے کا ہُنر انھیں آتا ہے۔ اُن کا اسلوب خاصہ تہہ دار اور پُر پیچ ہے، اُس کی کشش، روانی اور تازگی کی نظیر کم فنکاروں کو دستیاب ہے۔

بلاشبہ انتظار حسین کا بنیادی موضوع ہجرت کا تجربہ ہے۔ تخلیقی اعتبار سے ہجرت کے احساس نے اُن کے یہاں ایک یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کی ہے۔ انھیں شدّت سے اِس بات کا احساس تھا کہ اُن کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں کھو گیا ہے، اور ان کھوئے ہوؤں کی جستجو سے ذات کی تکمیل ہوگی۔ انتظار حسین بخوبی واقف ہیں کہ موجودہ معاشرے کی کوئی تصویر اُس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک ماضی کے کٹے ہوئے حصے کو تخیل کے راستے واپس لا کر ذات میں نہ سمویا

جائے۔اسی لیے اُن کے یہاں ماضی، حال اور مستقبل آپس میں اِس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ اُن کی حد بندی نہیں کی جاسکتی ہے اور یہی اُن کے فن کا طرۂ امتیاز ہے۔

انتظار حسین نے ''آخری آدمی'' میں کس حد تک اونا مونو سے استفادہ کیا یہ ایک اختلافی مسئلہ ہے جس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن اس سلسلہ میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ جب فکشن میں myths کا استعمال بلا تکلّف ہوتا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ خود فکشن کے سرمائے سے کسی کہانی یا ناول کو پس منظر کے طور پر کیوں نہ استعمال کیا جائے۔اس بحث سے قطع نظر ''آخری آدمی'' اور ''شہرِ افسوس'' کو اب ہم پڑھیں تو اِس وقت دنیا میں آئے دن خوف و دہشت اور قتل و غارت گری کے جو واقعات ہو رہے ہیں اُن کو سمجھنے اور ماضی سے اُن کا رشتہ جوڑنے کا ایک وسیلہ مل جاتا ہے۔اس طرح وقت اور فکشن کے ربط کو انتظار حسین کی یہ کہانیاں نہ صرف نمایاں کرتی ہیں بلکہ موجودہ سیاسی اور نظریاتی تناظر کی معنویت میں اضافہ کا باعث ہیں نیز معنویت کی تجدید اور ادب میں زندگی کی تجدید کا وسیلہ بنتی ہیں۔

خالدہ حسین کی کہانی ''ہزار پایہ''

وجودی صورتِ حال کا علامتی اظہار

پچھلے کچھ برسوں سے فکشن تنقید میں کہانی کی واپسی کا غلغلہ بلند ہوا ہے اور چند نام نہاد ''بڑے افسانہ نگاروں'' نے چٹکلوں کو کہانی کا متبادل سمجھ کر اس نوع کے افسانے لکھنے شروع کیے ہیں۔ موضوع کا واشگاف اظہار لازماً کہانی پن کی واپسی پر دلالت نہیں کرتا لہٰذا اِن افسانہ نگاروں کو اظہار کے مختلف اسالیب سے شناسائی حاصل کرنے کے لیے بُزرگ افسانہ نگار، خالدہ حسین کی کہانی ''ہزار پایہ'' ضرور پڑھنی چاہیے جس میں مصنفہ نے موضوع پر اصرار کے ساتھ اظہار کے پیرائے پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ کہانی کی پہلی قرأت سے یہ احساس ہوتا ہے کہ خالدہ حسین کو کہانی تعمیر کرنے کا ہُنر آتا ہے اور وہ واقعات و تجربات کو قابلِ قبول ترتیب میں پیش کرتی ہیں۔ یہ فنّی ہُنر مندی اُن کے وسیع مطالعے اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہے۔ افسوس ہے کہ اس جانب ہمارے نئے افسانہ نگار توجہ نہیں دے رہے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ اُن کے پاس دوسرے فنکاروں کی تخلیقات پڑھنے کا وقت ہی نہیں ہوتا۔ ایسے ''عدیم الفرصت'' افسانہ نگاروں کا بیشتر وقت اپنی ہی کہانیوں کو سُنانے اور دادو تحسین حاصل کرنے میں گزر جاتا ہے۔ کاش انھیں احساس ہو کہ ''ہزار پایہ'' جیسے کامیاب افسانوں سے صرف نظر کر کے انھوں نے کچھ کھویا تو ہے ہی، ایسے مُعاصرینِ فن کے فن سے وہ کچھ پا بھی نہیں سکے ہیں۔

پُر اسرار انداز میں شروع ہونے والی یہ کہانی زبان کے غیر معمولی حُسن اور فضا سازی کی بنا پر منفرد اور ممتاز ہے۔ اس کہانی میں ایک ایسے شدید خوف کا احساس بتدریج بڑھتا جاتا ہے جو ''ہزار پایہ'' کی طرح رینگتا ہوا موت کی علامت بن جاتا ہے۔ زندگی سے موت تک کے سفر کی

وجودی واردات خالدہ حسین نے علامتی پیرائے میں بیان کی ہے۔ جسمانی موت کا یقین فقط مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اُس کے افرادِ خانہ کو بھی ہے۔ اس فیصلہ کُن مرحلہ پر جب زندگی موت کی گرفت میں ہوتو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جاسکتا ہے؟ کیا وجود بامعنی ہوسکتا ہے؟ ہم کیا ہیں؟ ہمارے علاوہ کیا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیاء اور اُن کے ناموں میں کیا ربط ہے؟

جب تک انسان صحت مند رہتا ہے زندگی کی بھاگ دوڑ میں مصروف رہتا ہے۔ اُسے ان سوالات پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا لیکن جب زندگی ساتھ چھوڑنے لگے تو آدمی زندگی پر نئے سرے سے نظر ڈالتا ہے۔ خالدہ حسین نے مرتے ہوئے آدمی کے تجربات کا ذکر اپنی کئی کہانیوں میں کیا ہے۔ وہ کامو، سارتر اور کافکا وغیرہ سے متاثر نظر آتی ہیں۔ زیرِ نظر کہانی کے عنوان ''ہزار پایہ'' سے قاری کا ذہن کافکا کی طویل کہانی ''میٹامارفاسیز'' (قلب ماہیت) کی طرف بھی جاتا ہے جس کا ہیرو ایک صبح سو کر اٹھتا ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ انسان سے ایک غیر انسانی ہیئت میں تبدیل ہوگیا ہے۔ مغربی فکشن کے ایک معروف کردار (تھیم) کا ''ہزار پایہ'' میں براہِ راست ذکر ہے:

> ''ایسے میں مجھے وہ ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ کی کہانی یاد آ جاتی ہے اور میں اپنے آپ کو اس بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں۔''

آر ایل اسٹیونسن (R.L.Stevenson) کے ناول کا مرکزی کردار ڈاکٹر جیکل دوہری زندگی گزارتا ہے۔ ایک چہرے پر دوسرا چہرا لگا کر۔ اس میں ایک اچھا ہے، دوسرا بُرا۔ دُنیا اُسے دو حیثیتوں سے پہچانتی ہے جبکہ وہ ایک ہی شخص ہے۔ اس ناول میں بھی آئینہ کو موتیف کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ خود سے نظر چُرانے اور اپنے اصل چہرے کو نہ دیکھنے کا یہ عمل برسوں سے چل رہا ہے۔ ایک روز ''ہزار پایہ'' کا راوی خود کو بدلتا ہوا محسوس کر کے سوچتا ہے کہ:

> ''میں اپنے آپ کو بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں مگر میں اکثر آئینہ سے دُور رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ میرے کمرے میں کوئی آئینہ ہے ہی

نہیں۔''

آخر ایک رات اُسے آئینہ مل ہی جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو دیکھتا ہے تو اُسے ناموں کے بے معنی ہونے اور چیزوں کے بے حقیقت ہو جانے کا علم ہوتا ہے:

''عین وقت پر میرے ہاتھ نے بڑھ کر آئینہ اُٹھایا۔ اور اس آئینے کو دیکھ کر مجھے ناموں کے بے فائدہ ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا۔ اور اب تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا۔ مگر یہ پہچان اوپری تھی۔ اس اوپری پہچان کے اندر ایک اور پہچان تھی۔ سخت چھلکے کے اندر بیج کا گودا اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی، اس لیے اس کا کوئی نام نہیں ہوتا مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی ہے۔ چنانچہ میں نے اپنے آپ کو دیکھا اور بھک سے کچھ میری کنپٹیوں میں جل اُٹھا۔''

بنیادی طور پر کہانی ''ہزار پایہ'' بیماری اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والی وجودی صورتِ حال کا علامتی اظہار ہے۔ اس کہانی کو آگہی کے کرب یا آشوبِ عصر کے ادراک کا استعارہ تصوّر کیا جائے تو یہ تفہیم کی ایک نئی جہت ہوگی۔ راوی پر ''ہزار پایہ'' کے جو اثرات مرتب ہو رہے ہیں اُس کا سب سے کریہہ نتیجہ تشخص سے محروم ہونا ہے:

''مجھے پہلی بار علم ہوا کہ میں چیزوں کے نام بھولتا جا رہا ہوں اور چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں۔''

اور یہیں سے سوال اُٹھتا ہے کہ اشیاء اور ناموں کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ کیا اشیاء کو معنوی رشتے میں پرویا جا سکتا ہے؟ ہم کوشش تو کرتے ہیں لیکن کیا اُن میں واقعی کوئی ربط قائم ہو سکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ''ہزار پایہ'' کا حملہ یادداشت کے اس حصہ پر ہے جو ناموں (اسماء) کا تحفظ کرتا ہے۔ اس طرح مذکورہ افسانے کی علامتی ساخت میں دو اہم عناصر ہیں:

۱۔ ہزار پایہ
۲۔ اسماء/ یادداشت/ زبان/تحریر

''ہزار پایہ'' بظاہر ایک زہریلا کیڑا ہے جو کان میں گھس جاتا ہے یا جسم سے چمٹ کر اپنے

پاؤں گاڑ دیتا ہے اور پھر جسم کا خون چوستا رہتا ہے مگر خالدہ حسین نے تخلیقی تصرّف کر کے ''ہزار پایہ'' کو وجود کے اندر سرسرانے والے اور فساد پھیلانے والے مادّے کے طور پر پیش کیا ہے۔ تنگ/ پریشان کرنے والے عناصر سماعت اور بصارت ہیں اور اس افسانے میں بھی راوی سماعت اور بصارت کا ہی آشوب جھیل رہا ہے، خواہ اسپتال کا ماحول ہو یا راستے کے مناظر مثلاً حمیدہ جنرل مرچنٹس، سلمان شوز، سمنا بادیا پھر سماعت کے پردے سے ٹکرانے والے مندرجہ ذیل جملے:

۱۔ رو کے زمانہ چاہے رو کے خدائی۔

۲۔ جلدی کرو، دیکھو آدھا گھنٹہ اوپر ہو گیا۔

۳۔ جلدی کرو، اتنی رات تک جاگ رہے ہو۔

۴۔ دیکھو میرا جبڑا ٹیڑھا ہو رہا ہے۔

۵۔ نہیں، دوا کو دیر ہو گئی ہے۔

۶۔ اب تو یہ ایکس رے کام کے نہیں۔

۷۔ اس ہزار پائے کو ختم کر دو، ہلاک کر دو۔

۸۔ یہ زہریلا دھڑکتا گودا، یہ جڑوں بھرا، میرے اندر ہر مقام پر، میرے ہر مسام پر اور دنیا کے ہر لفظ پر حاوی ہے۔

بصارت و سماعت کے یہ چھوٹے چھوٹے تجربے ایک طرح کا کولاژ مرتب کرتے ہیں جس کی بنت میں عصر کا آشوب شامل ہے۔ اور اس آشوب کا جو سب سے خطرناک اثر نمایاں ہو رہا ہے وہ یہ کہ راوی کو ایک طرح کے معنیاتی خالی پن یعنی Semantic Emptiness کا احساس شدید تر ہوتا جاتا ہے اور وہ چیزوں کے نام (اسم) بھولتا جا رہا ہے اور اگر ''چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں'' اس لیے وہ اپنے قریب کی چیزوں کے نام یاد کرنے اور اُن کو محفوظ کرنے کی کوشش کرتا ہے تب اُسے لکھنے کی خواہش کا احساس ہوتا ہے:

> ''چند سطریں پڑھ کر مجھے لگتا ہے کہ اب میں لکھوں گا۔ میں قلم اُٹھاتا مگر لکھ نہ پاتا۔ دراصل مجھے کوئی ایسی چیز لکھنی تھی جس کے لیے لفظ نہیں تھے اس لیے قلم پھر رکھ دیتا اور پڑھنے لگتا۔''

پھر ایک منزل پر پہنچ کر اُس کو احساس ہوتا ہے کہ دوسروں کے تجربات کو اپنے تجربات میں شریک سمجھا جائے شاید اس طرح الفاظ کو ایک دائمی شکل دی جاسکتی ہے لیکن یہاں بھی جواب نفی میں آتا ہے۔

زیر مطالعہ کہانی کو لسانی اظہار کے حوالے سے بھی پڑھا جاسکتا ہے کہ لسانی اظہار کسی روحانی تشفی کا ذریعہ ہوسکتا ہے یا جو کچھ ہم اپنے وجود میں محسوس کرتے ہیں کیا ہم اس کو بیان بھی کر سکتے ہیں؟ خالدہ حسین نے اس وجودی واردات کو پیش کرتے ہوئے ''ہزار پایہ'' میں زبان کی نارسائی کی تفہیم کو اجاگر کیا ہے اور ساری توجہ اس سوال پر مرکوز کی ہے کہ زبان کے توسط سے باطن کا اظہار ہوسکتا ہے یا نہیں؟ اور کیا آدمی کے باطن کو الفاظ دائمی شکل دے سکتے ہیں؟ اور ایک بار پھر قاری کا ذہن اس طرف متوجہ ہو جاتا ہے کہ کیا لفظ اور شئے میں کوئی رشتہ ہے؟ کیا زبان حقیقت کا بیان کر سکتی ہے؟ کیا اظہار کی ترسیل ممکن ہے؟ اور اس طرح راوی اور قاری کی غور وفکر یکساں محسوس ہوتی ہے۔ کہانی کے راوی کا تجسس کسی لمحہ قرار نہیں پاتا۔ اُس کی اضطرابی کیفیت حقیقت کی تلاش میں سر گرداں رہتی ہے۔ آخر اُس نے لکھنا شروع کیا اور مستقل لکھتا رہا محض اپنے تجربے کو دستاویزی شکل دینے کے لیے لیکن صفحۂ قرطاس پر حروف کے منتقل ہو جانے کے بعد معلوم ہوا کہ جو کچھ کاغذ پر لکھا گیا ہے اُس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ کوئی بامعنی جملہ نہیں ہے بلکہ یہ تو محض نام ہیں جن کے کوئی معنی نہیں۔ یعنی زبان سے جو علم حاصل ہوا اُس سے کوئی رہنمائی حاصل نہیں ہوئی۔ اس اعتبار سے تو زندگی کی تشکیلِ یُوں ہی نہیں ہوئی جبکہ خدا نے دنیا کو خلق کیا اور اشیاء کو نام دیا، اور یہ غالباً بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ انسان (انسانِ اول، آدم) کو جو پہلی چیز سکھائی گئی وہ اسماء ہی تھے (علم آدم الاسماء کلھا) اوّلاً آدم کو اسم کیوں سکھائے گئے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اسم شئے کے جوہر کے مترادف ہے۔ حضرت آدم کو بھی اللہ نے تمام اشیاء کے جوہر سے آشنا کرایا۔ یہ شناخت کی پہلی (اور شاید آخری بھی) منزل ہے۔ کہانی کا راوی جس منزل پر ہے وہاں شئے اور اُس کے نام کا رشتہ ختم ہو چکا ہے۔ اس ربط کا قائم ہونا ایک طرح سے زندگی کی ابتدا تھی۔ اب جبکہ یہ ربط باقی نہیں رہا تو آگے صرف موت ہے۔ راوی نے اس اُمید پر کہ شاید اُس کا وجود زبان کے وسیلے سے برقرار رہے، کاغذ پر لکھنا شروع کیا لیکن اُس نے جو لکھا وہ مفرد الفاظ تھے۔ لکھنے کے بعد اُس کو اپنا باطن

خالی محسوس ہوا:

''مجھے لگتا ہے اب میرے تمام نام ختم ہو گئے ہیں۔ اب میں روز کے تین چار نام بھی نہیں لکھ سکتا۔ اور قلم لے کر دیر تک بیٹھا رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک طرح سے ناموں کا خاتمہ ہو چکا ہے کیونکہ انھیں اپنے سے باہر لے آیا ہوں۔ اور باہر آ کر یہ لفظ بن گئے ہیں۔ اسی لیے میں اپنے آپ کو بالکل خالی محسوس کرتا ہوں۔''

اس بیان سے اظہار کی نارسائی تو ظاہر ہے ہی۔ یہاں یہ سوال بھی پیدا ہو گیا کہ راوی کے پاس کہنے کے لیے کچھ تھا بھی یا نہیں۔ اور کیا راوی بغیر لکھے اُس کو سمجھنے کا اہل تھا۔ جب اُس نے کچھ لکھا تو اُس کی تحریر معنی سے عاری ہو گئی۔ اس طرح آدمی کے اظہار جو غالب وسیلہ ہے یعنی زبان اُسی کی اہلیت پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ آج جبکہ یہ بحث بڑے زور و شور سے ہو رہی ہے کہ زبان انسانی زندگی اور تہذیب کی تشکیل کس طرح کرتی ہے اور کن معنوں میں آدمی زبان کا دست نگر ہے، خالدہ حسین کی تقریباً تیس برس پرانی کہانی ''ہزار پایہ'' میں دوبارہ دلچسپی اور معنویت کی ازسرِ نو تلاش کا مناسب وقت ہے لیکن چونکہ اس کہانی کا بنیادی تناظر وجودی ہے اس لیے عصری اور تاریخی توجیہیں ثانوی ہی ہو سکتی ہیں۔ غالب نے کہا تھا۔

'مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی'

''ہزار پایہ'' میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلہ سے اس طرح ہوتی ہے گویا کہانی کا اصولِ تعمیر لاتشکیلی ہے۔

◆◆◆

''راستہ بند ہے''

ایک مطالعہ، دو متضاد زاویے

اگر افسانہ نگار کے نام کو حذف کر کے محض افسانے کا یکسوئی سے مطالعہ کیا جائے تو عنوان معنی خیز ہے مگر متن کے ساتھ مُنسلک ہو کر یہ اپنی تہہ داریاں کھو دیتا ہے۔

''راستہ بند ہے''

یہ کسی مصرعے کا حصہ ہوتا تو لفظ 'راستہ' کی حیثیت 'مجازِ مرسل' کی ہوتی۔ تاہم یہ افسانے کا عنوان بھی ہے اور اُس کا ابتدائی جملہ بھی۔ افسانے میں راستے کے بند ہونے کی تکرار ہے۔ ملاحظہ ہو:

''راستہ بند ہے''

''اسی لیے راستہ بند ہے''

''آخر یہ راستہ کب کُھلے گا؟''

''مگر چیف منسٹر نے آپ کا راستہ بند کر دیا ہے۔''

''میرے اللہ مجھے راستہ دے۔''

بات ظاہر ہے کہ ''بند راستہ'' شدید نا اُمیدی کی علامت ہے۔ واضح رہے کہ صرف ''راستہ'' کنایہ نہیں بلکہ ''بند راستہ'' وجہ ہے۔ یہی راستہ اگر کُھل جائے تو اس کی علامتی حیثیت معدوم ہو جائے گی۔

افسانہ نگار نے بند راستے کے حوالے سے حکومت کی بے حسی کو خط کشید کرنے کی کوشش کی ہے اور اس بے حسی میں ریاست کی تینوں جہات شامل ہیں۔

مصنف: راستہ اس لیے بند ہے کہ کیبنٹ کی میٹنگ ہونے والی ہے۔

انتظامیہ: چوراہے پر کھڑے پولیس والے براہِ راست انتظامیہ کا حصہ ہیں۔

عدلیہ: ماں جی جہاں انصاف ہوتا ہے وہ راستہ بند ہے۔

تاہم ایک نہایت ہی وسیع تناظر کو جب افسانہ نگار چوراہے میں سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے تو اس میں کہیں کہیں جھول نظر آنے لگتے ہیں۔

(۱) اس میں واقعات بہت کم ہیں بلکہ صورتِ حال کی ایک سی شکل ہے۔

(۲) ٹھیک ایسی ہی صورت حال پر مبنی مدھور بھنڈارکر کی فلم ٹرافک سگنل بہت پہلے ریلیز ہو چکی ہے اور اس فلم کو مذکورہ افسانے پر تقدمِ زمانی حاصل ہے۔

(۳) بند ٹرافک کے حوالے سے ''بند راستے'' کے مصنف نے Marco Level پر سماج میں سرایت کر گئی، مختلف بیماریوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔

(۴) سماجی بُرائیوں کی نوعیت کچھ ایسی ہے جس سے تقریباً ہر قاری واقف ہے۔

(۵) افسانہ نگار مکالموں کے ذریعہ امتیازی خصوصیت پیدا کر سکتا تھا تاہم پیش کش میں اکثر مقامات پر سچویشن اس کی گرفت سے باہر نکل جاتی ہے۔

(۶) ٹرافک سگنل پر متعدد کرداروں کو کھڑا کر دیا گیا ہے جن میں گٹار لیے لمبے بالوں والے لڑکے کی حیثیت سوتر دھار (Linchpin) کی ہے۔ تاہم جب عدلیہ کی خرابی کا ذکر کرنا ہوتا ہے تب وہ گٹار لیے لمبے بالوں والا لڑکا کہیں نظر نہیں آتا۔

(۷) افسانہ نگار کے پاس یہ موقع تھا کہ ایک ہی صورت حال کو مختلف نقطۂ ہائے نظر سے بیان کرتا، تاہم تمام کردار ایک ہی زبان میں بولتے نظر آتے ہیں۔

(۸) سچویشن کی اصلیت بھی قابلِ اعتبار نہیں مثلاً جُھگی جھونپڑی غیر ممالک سے آنے والے بڑے لیڈران کی آمد پر ہٹائے جاتے ہیں۔ چیف منسٹر تو اپنی ہی ریاست کا باشندہ ہوتا ہے اور اس کی نظروں سے ریاست کی غریبی مخفی نہیں ہوتی۔

(۹) افسانے کے آخیر میں خواہ مخواہ کی فرقہ واریت، ذات پات کا نظام، دہشت گردوں وغیرہ پر گفتگو ہوتی ہے جن میں کوئی ربط یا تسلسل نہیں۔

پورے افسانے کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ٹرین یا بس میں بیٹھے دو باتونی مسافر گفتگو کر رہے ہیں۔ ایسی گفتگو جس کا نہ سر ہے نہ پیر۔

چند باتوں کا ذکر اس قدر راست انداز میں ہے کہ بیان میں افسانے کے بجائے صحافتی زبان کا گمان ہوتا ہے جیسے دو کار والوں کا رشوت دینا اور سگنل سے گزر جانا۔ ہو با تو یہ چاہیے تھا کہ لوگ بھوچکے رہ جاتے اور انھیں صرف مبہم سا اندازہ ہوتا کہ ہو نہ ہو یہ رشوت کی کارستانی ہے۔

افسانے میں بڑی کہانی بننے کے کئی مواقع آتے ہیں اور تقریباً ہر مقام پر افسانہ نگار چوک جاتا ہے۔ افسانے کی صورتِ حال اور فضا اس قدر زبردست ہے کہ In-Medias Res یعنی درمیان سے شروع کر Flash Back اور Fast Forward کے ذریعے افسانے کو موثر انداز میں پیش کیا جا سکتا تھا۔ مثلاً لوگ ایک دوسرے سے دریافت کرتے اور کہیں درمیان میں جا کے یہ معلوم ہوتا کہ چیف منسٹر کی سواری جانے والی ہے۔ تاہم کیا کیجیے ابتدا میں ہی چیف منسٹر کی سواری کا ذکر کر کے افسانہ نگار نے ایک ممکنہ موثر افسانے کے راستوں کو سُرخ سگنل دکھا کر مسدود کر دیا۔

(II)

متن کی براہِ راست قرأت سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ بیانِ واقعہ ہے بلکہ ایک منظر یا صورتِ حال کا آنکھوں دیکھا ذکر ہو رہا ہے۔ کردار سب اداکار یا کھلاڑی ہیں جن سے ہدایت کار یا کوچ من مانا کام اور نتیجہ چاہتا ہے۔ افسانہ نگار نے ان سے یہی کام لیا ہے۔ حرکات وسکنات، رویّے، تیکھے مکالمے وغیرہ غیر فطری لگتے ہیں کیوں کہ وہ سب Directed ہیں، مثلاً ''یہ راستہ کدھر جاتا ہے'' رکشا والا! ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب۔ چیف منسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ کدھر جاتا ہے؟

ایک رکشے والے سے ایسے بلیغ اور معنی خیز جملے کی ادائیگی محل نظر ہے۔

اسکوٹر والا نوجوان: ''ارے بس کرو اماں بچے پیدا کرنا۔'' بے تکا اور سفا کانہ جواب ہے اس بُڑھیا کو جو اپنی بیٹی (زچہ) کو Delivery کے لیے ہسپتال لے جا رہی ہے۔ اس مصیبت کی گھڑی میں کم بچے پیدا کرنے کی تدابیر (Birth Control) پر ایک نا تجربہ کار نوجوان کا بھاشن دینا طنز کر رہا ہے، طنزِ ملیح نہیں۔

اختتامیہ مضحکہ خیز محسوس ہوتا ہے۔ حُسن اتفاقات کا ہجوم ہے۔ مولوی صاحب، مندر مسجد اور فسادی ہیں۔ مسجد پر بم بھی گرتا ہے۔ ہندو مسلمان کا قضیہ بھی کھڑا ہوتا ہے۔ پولیس کی بربریت بھی اور ایک گٹار والا بھی جو اس بنائی گئی تناؤ بھری صورتِ حال سے قطعی غیر متاثر ہے البتہ کہانی کار کی شہ پر آخری فیصلہ ضرور صادر کر دیتا ہے۔ ''جو ہندو ہیں انھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں انھیں خاک میں ملا دو۔'' یہیں قصہ ختم۔ [1]

سوال یہ ہے کہ کیا افسانے کا منصب و مقصد محض نشتر زنی کرنا اور غیر جانبدارانہ صورتِ حال کی تخلیق کرنا ہے؟ اس سوال کے ساتھ یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ خالق نے ایک چالاک اور طرّار Debator کی طرح آج کے ہندوستان میں جتنے ممکنہ مسائل فوری طور پر ذہن میں آ سکتے ہیں اُن کو اس میں شامل کرنے کے جتن کیے ہیں۔ نتیجے میں بے محل اور غیر ضروری کردار اور مکالمے در آئے ہیں۔ دراصل یہ کام تو پارلیمنٹ میں حزبِ مخالف کے لیڈر کا ہے، کہانی کار کا نہیں۔

بظاہر اس اکہری کہانی میں کردار سازی بھی مفقود ہے۔ سارے کردار میڈیا کے اشتہاری کرداروں کی طرح مصنف یا Sponsor کے منشا اور مقصد کی تکمیل کے لیے منظر پر چند لمحوں کے لیے اُبھرتے ہیں۔ اِلّا ایک کردار، گٹار والے نوجوان کے جو مصنف کی مدد کے لیے مامور کیا گیا ہے، جہاں جہاں بات رُکتی نظر آتی ہے اسے بڑھانے کے لیے یہ نوجوان کمک پہنچاتا ہے۔ یعنی ایک مسئلے سے دوسرے مسئلے میں داخل ہونے میں مدد کرتا ہے۔ مثلاً جب بھکاری کا تواتر (Sequence) بچی کے سوال پر ختم ہوتا ہے تو 'گھر' کا مسئلہ ابھرتا ہے اور گھر کا متلاشی بوڑھا شخص گٹار والے لڑکے کے کندھے پر سر رکھ دیتا ہے۔ آٹو رکشا والا اُسے منزل تک پہنچانے کا آفر دیتا ہے تو وہ اپنے گھر کے تصور سے منکر مگر متلاشی نظر آتا ہے پھر جب مولوی یا مذہب کی تبلیغ کرنے والے کو سامنے لانے کی ضرورت پڑتی ہے تو گٹار والا کہتا ہے: ''کیا تمہارے پُکارنے سے اللہ میاں راستہ کھولنے آ جائیں گے؟'' یہیں مولوی داخل ہوتا ہے۔ منظر میں مولوی کی جھڑکیوں اور سنگ دلانہ رویّے پر ایک مزدور اُسے ٹوکتا ہے پھر مصنف شہری مزدوروں کے مسائل کی طرف آ جاتا ہے اور جب شعبۂ عدلیہ کی خبر لینے کی ضرورت پڑی تو ایک بُڑھیا گٹار والے لڑکے سے عدالت جانے کا راستہ پوچھتی ہے۔ وہ کہتا ہے: ''آپ کے وہاں جانے کا کوئی راستہ نہیں ہے ماں

جی، جہاں انصاف ہوتا ہے۔ آگے راستہ بند ہے۔'' پھر فوراً کروڑوں کا گُرد بُرد کرنے والا Scammer چیف جسٹس کو خریدنے کی بات اس طرح کرتا ہے جیسے بازار میں تربوز خریدنے جا رہا ہو۔ دراصل گٹار والے لڑکے کا کردار پچویشن سازی اور مصنف کے آخری فیصلہ کن اعلان کے لیے رکھا گیا ہے جیسے وہ مصنف کا خاص ایلچی ہو۔ اس کے اعلان کے بعد چُپّی سادھ لی جاتی ہے اور منظر غائب ہو جاتا ہے۔ عام قاری تذبذب میں مبتلا ہوتا ہے کہ کہانی کار نے اس کردار کے ہاتھوں میں گٹار کیوں تھما دیا ہے۔ کیا وہ اسے ایک بے حد Modern اور باشعور نوجوان دکھانا چاہتا ہے اور اس کے ہاتھوں آج کے چکرویو سے نجات کی کوئی صورت پیدا کرنا چاہتا ہے۔ کیا وہ مائیکل جیکسن ہے، پاپ سنگر ہے جو موسیقی کو انسانی ذہن اور رویّے کو بدلنے کا آلہ بنانا چاہتا ہے مگر یہاں تو وہ ایک روایتی ہندوستانی ہمدرد نوجوان نظر آتا ہے جو افسانہ نگار کے اشاروں پر ناچتا ہے، سوائے اس کے کہ وہ مصنف کی بات کو آگے بڑھانے کا ایک ذریعہ ہے۔

(III)

محض متن کے تجزیاتی مطالعے کے پیشِ نظر فن، اسلوب اور Setting وغیرہ کے تعلق سے یہ کہنا زیادہ آسان ہے کہ یہ نکڑ ناٹک کے طرز پر لکھا گیا افسانہ ہے۔ ہر نکّڑ ناٹک کا ایک جائے وقوع ہوتا ہے جس کے لیے ایسے نکڑ کا انتخاب کیا جاتا ہے جہاں آدمیوں کا اجتماع روزمرہ کے معمول کے مطابق ہو، اور ناٹک کے شروع ہوتے ہی بھیڑ اکٹھا ہونے کا امکان ہو۔ ڈرامے کی یہ قسم ہمارے یہاں نظریاتی تشہیر اور سماجی نا انصافیوں کو منظرِ عام پر لانے اور عوام الناس کو باخبر رکھنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ مذکورہ کہانی ایسے ہی ایک مقام پر ناٹک کی شکل میں شروع ہوتی ہے۔ ماحول یا Setting کچھ یوں ہے: ایک شاہ راہ کا کراسنگ پوائنٹ، جہاں راستہ بند ہے۔ بجلی کے کھمبے کی سُرخ بتّی چمک رہی ہے۔ ٹرافک کا شور بڑھتا جا رہا ہے۔ چاروں طرف سڑکوں پر کاروں، اسکوٹر، آٹو رکشا اور پیدل چلنے والوں کا ہجوم ہے۔ لوگ بے صبری سے راستہ کھلنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ عموماً سڑکوں سے گزرتے ہوئے شہروں میں ہم دیکھتے ہیں کہ کہیں بورڈ پر ایک اطلاع ہوتی ہے:

Road is closed, Men at work

مگر یہاں اس کے برخلاف روڈ عوام کے لیے، کسی تعمیری کام کے سبب بند نہیں ہے بلکہ

جمہوریت کے ایک حاکم اعلیٰ (چیف منسٹر) کے اس نکّڑ سے بہ حفاظت گزر جانے کے لیے یہ اہتمام ہے۔ سی ایم صاحب اسمبلی اس غرض سے جارہے ہیں کہ وہ اپنی منسٹری میں وزراء کی تعداد بڑھا سکیں۔ یہ کوئی تعمیری عمل نہیں بلکہ مفلوک الحال عوام پر مزید بوجھ کا اضافہ کرنے کے مترادف ہے۔

جس طرح نکّڑ ناٹک میں بھیڑ اکٹھا ہونے کے بعد اداکار یکے بعد دیگرے منظر میں داخل ہوتے ہیں۔ مختلف مسائل پر اپنے مکالموں اور Action کے ذریعے رائے دیتے یا اُن کے حل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کچھ اسی طرح مذکورہ افسانے میں طرح طرح کے کردار داخل ہوتے ہیں اور پھر منظر (Focus) سے باہر ہوجاتے ہیں۔ جیسے اسکول جانے والے بچے، اینٹ ڈھونے والے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں، بوڑھے، جوان وغیرہ وغیرہ۔

یہ جائے وقوع اور منظر استعاراتی فضا قائم کرتے ہیں اور ان میں شامل ہونے والے کردار اِس فضا کی شدّت میں اضافے اور مسئلے کی نشان دہی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ جائے وقوع ایک ایسے صوبے کی تمثیل ہے جو بے حرکت اور بے حس ہو چکا ہے۔ راستے کا بند ہونا بے حرکت ہونا، اور چیف منسٹر بے حسی کی تجسیم ہے۔ اگر بالفرض اس کہانی کو موجودہ ہندوستان کے کسی صوبے کے تناظر میں دیکھیں تو یہ چوراہا اور اس کی Settings کے جتنے کردار اور اشیا ہیں وہ سب فرداً فرداً مختلف شعبوں کی نمائندگی کرتے اور تمثیلی رول نبھاتے نظر آتے ہیں جیسے لال بتّی ہندوستان کا آئینی دستور ہے۔ بچے، بوڑھے، مزدور، موسیقار، امیر، غریب ہندوستانی طبقات کا اشاریہ ہیں۔ چیف منسٹر، پولیس، عدالت، جسٹس، قانون سازیہ، انتظامیہ اور عدلیہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لگتا ہے کہ اس نکّڑ پر استعاراتی طور پر ہندوستان اپنی رعایا، حاکم اور آلۂ کار کے ساتھ کھڑا اپنی بربادی کا تماشہ دیکھ رہا ہے۔

ان تمام مبادیات و محرکات کو مختصر سے افسانے میں سمیٹنے کے لیے فن کے مطالبات سے گریز پائی کی گئی ہے جس سے یہ پورا واقعہ محض مثالوں میں محدود ہوکر مکمل علامت بننے سے رہ گیا ہے۔

جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے اس میں بھی کوئی خاص بات نہیں ہے مثلاً مختلف طبقات اور عمروں کے کرداروں کی زبان میں بڑی یکسانیت معلوم ہوتی ہے۔ وہ اس لیے کہ ہر طبقے اور ہر عمر والوں کے مکالموں میں کوئی بڑا طنز، کوئی بڑا پیغام یا کوئی اُلجھا ہوا فلسفہ پیش کرنے کی کوشش نہیں

کی گئی ہے۔ اسلوب وہی روایتی، ریڈیائی ڈراموں والا ہے۔ مکالمے زیادہ تر اطلاعاتی اور غیر تخلیقی ہیں جن سے کسی فلسفیانہ ادراک اور تہہ دار معنویت کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ ایسی صورت میں متن کی بھرپور قرأت سے جو مجموعی تاثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ مکالموں سے بھرا ہوا، روایتی افسانہ ہے جس میں نہ کوئی مضبوط پلاٹ ہے، نہ کوئی واضح اسٹوری لائن، نہ کوئی زبردست ذہنی انتشار اور نہ کوئی خاص فنی ارتکاز------!

(IV)

تو پھر یہ افسانہ مقبول کیوں؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ جب ہم افسانہ نگار کے نام سے واقف ہوتے ہیں کہ یہ کہنہ مشق ادیبہ جیلانی بانو کی کہانی ہے تو بارہا استعمال شدہ عنوان کی کُھنگی ختم ہو جاتی ہے بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ترقی پسند اور تلنگانہ تحریک سے اُنسیت رکھنے والی جیلانی بانو کو علی سردار جعفری کی غزل کے مطلعے میں ''راستے'' اور ''بند'' جیسے الفاظ کے انتہائی خلاّقانہ استعمال کی طرف رغبت پیدا ہو گئی ہو۔ لہٰذا لاشعوری طور پر یہ عنوان متن کی مُناسبت سے چسپاں ہو گیا۔ مصرعہ ؎

راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

اور اب ملاحظہ کیجیے کہ جیلانی بانو کی یہ کہانی ایک اطلاع سے شروع ہوتی ہے کہ راستہ بند ہے۔ یہ خبر بھی ہے، اعلان بھی اور تاسّف کا اظہار بھی۔ اگلی ہی سطر میں راستہ بند ہونے کے سبب کا بیان طنز کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

> ''بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو ختم کرنے کے لیے چیف منسٹر، منسٹروں کی تعداد بڑھانے اسمبلی کی طرف جانے والے ہیں۔''

جواز بظاہر معقول مگر بباطن گمراہ کن اور سیاست دانوں کی مفاد پرستی کا غماز ہے جس کے اظہار کے لیے افسانہ نگار نے طنز کا سہارا لیا ہے۔ فضا اور ماحول میں پیدا ہونے والے تناؤ کے بیان کے لیے تشبیہ کو بروئے کار لایا گیا ہے:

> ''الکٹریکل پول کی سُرخ بتّی کسی راکشس کے دیدوں کی طرح چمک رہی ہے۔''

افسانے کا محل وقوع ایک چوراہا ہے۔ چوراہے کا انتخاب شاید اس لیے کیا گیا ہے کہ یہاں

جمع ہونے والے مختلف طبقوں کے لوگوں پر نظر ڈالی جا سکتی ہے۔ راہ گیر اس مرکز پر پہنچ کر سمت کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ سیدھے بھی جا سکتا ہے، دائیں اور بائیں بھی مگر چیف منسٹر کے گزرنے کی وجہ سے عوام کے لیے گزرگاہ بند کر دی گئی ہے۔ جب تک لیڈر نہ گزرے کوئی شارع عام پار نہیں کر سکتا۔ جمِ غفیر اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے سے قاصر ہے، اُن میں سے اگر کوئی پیچھے پلٹنا چاہے تو یہ بھی ممکن نہیں ہے۔ راہیں مسدود ہونے کے بار بار ذکر سے افسانوی متن یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ اگر کوئی راہ کھلی ہے تو وہ نفاق کی، تشدد کی، دہشت گردی اور رشوت خوری کی ہے۔ عام انسان جو اس راہ پر نہیں چلنا چاہتا ہے اس کے لیے راستے بند ہیں۔ کاروں، اسکوٹروں اور آٹو رکشے پر بیٹھے مسافر کسمسا رہے ہیں اور پیدل چلنے والے بڑی بے صبری سے راستہ کھلنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ ہر ایک کو عجلت ہے۔ کسی کو اسکول پہنچنا ہے، کسی کو دفتر، کسی کو اسپتال۔ کسی کا امتحان ہے تو کسی کا کوئی اہم پروگرام، اس ضمن میں جیلانی بانو کا ایک مضمون ''آج کے مسائل اور افسانہ'' بھی قابلِ ذکر ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''آج ایک ادیب کے لیے یہ دنیا جتنی توجہ طلب ہے، پہلے کبھی نہیں تھی۔ ہم نئی صدی میں داخل ہوئے ہیں۔ یہ انسانی تہذیب کے لیے ایک بے حد اُلجھے ہوئے دور کا آغاز ہے۔ فیصلے، نظریے، مذہبی عقیدے، اخلاقی اور سیاسی اُصول...... پیار اور محبت کے بندھن، سب کو سیاست اور سائنس کی بڑھتی ہوئی طاقت نے بدل ڈالا ہے۔ نئی صدی ہمارے سامنے بے شمار نئے مسائل لائی۔
>
> غور کیجیے کہ آج ہم کہاں کھڑے ہیں؟
>
> اب ہمارے ساتھ مذہب ہے اور نہ اخلاق۔ نہ قانون ہے نہ انصاف...... ہر طرف غربت، جہالت، نا انصافی، لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم ہے...... ساری دنیا ایک تجارتی منڈی بن گئی ہے۔ جہاں ہر چیز خریدی اور بیچی جاتی ہے۔ سیاست، سائنس، مذہب، خیر و شر کی ایک جنگ کا آغاز ہو چکا ہے، اور ساری دنیا سیاست اور سائنس کی دہشت سے لرز رہی ہے۔''

(سارک ممالک میں معاصر افسانہ۔ ص:۹۹)

اس بیان کی روشنی میں محسوس ہوتا ہے کہ یہ کہانی منظم طریقے سے ترتیب دی گئی ہے۔ چوراہے کو اگر جائے انتخاب مان لیا جائے تو ایک راہ اُس نئی نسل کی ہے جو معصومانہ انداز میں اپنا کیریر بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ اس میں جوش ہے، لگن ہے، حوصلہ ہے، ولولہ ہے۔ مفاد پرست سیاست داں اسی نسل سے سب سے زیادہ خوف زدہ ہیں اور اسے بہکانے، ورغلانے کے لیے تمام حربے استعمال کر رہے ہیں۔ دوسری راہ اُن بزرگوں کی ہے جو اپنا اور اپنی ذمہ داریوں کا بوجھ اُٹھائے آگے بڑھ رہے ہیں۔ ان کے خواب ریزہ ریزہ اور حوصلے پست ہیں۔ ان میں سر پر اینٹوں کا ٹوکرا اُٹھائے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں اور کچھ ایسے ضعیف اور نحیف لوگ بھی ہیں جو لاٹھی کے سہارے کے بغیر چل نہیں سکتے ہیں۔ تیسری راہ استحصال کی ہے جہاں آپسی رشتوں کی شکست و ریخت اور قدروں کی پامالی کا منظر ہے۔ چوتھی راہ شدّت پسندی کی ہے جو آلۂ کار بنتی ہے، اور فنا کی طرف گامزن ہوتی ہے۔ ان چاروں سڑکوں کو جوڑنے والا چوراہا مرکز و محور ہے۔ سب کی اُمیدیں اسی سے وابستہ ہیں لیکن یہاں موجود الیکٹریکل پول کی سُرخ بتّی جو رہبری اور رہنمائی کے لیے نصب کی گئی تھی، وہ خوف ناک دیوی کی دہکتی آنکھوں کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ اس کی روشنی عوام کی آمد و رفت کو منضبط کرنے، تاریکی دور کرنے کی ضامن تھی مگر اب استحصال اور رشوت خوری کی اعانت کر رہی ہے۔ ٹریفک کانسٹبل افراتفری میں مبتلا افراد کو ڈراتے دھمکاتے ہوئے اشارہ کرتا ہے:

''اوپر دیکھو! لال بتّی نظر نہیں آ رہی ہے؟''

سُرخ دہکتی ہوئی آنکھوں والے دیو سے خائف انسان کی آنکھیں اوپر، بہت اوپر آسمان پر جم جاتی ہیں؟

''یا اللہ۔ میرے اللہ، راستہ کھول دے، اتنا بوجھ اٹھائے کب تک کھڑی رہوں گی۔''

افسانے کی ابتدا میں کہا گیا ہے کہ بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو کم کرنے کے لیے چیف منسٹر صاحب اسمبلی جا رہے ہیں۔ اس فعل سے عوام کو خوش ہونا چاہیے اور عارضی طور پر آئی

ہوئی رُکاوٹ سے اُکتانا نہیں چاہیے، لیکن عوام ڈھونگ سے واقف ہیں اور یہی واقفیت رکشے والے کی بیزاری کا سبب بنتی ہے۔ جب ہونڈا کار میں بیٹھا ہوا شخص اس سے دریافت کرتا ہے:

> ''یہ راستہ کدھر جاتا ہے...... ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب...... چیف منسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ کدھر جاتا ہے۔''

یہ جواب غمازی کرتا ہے کہ وہ لوگ جو ہمارے رہنما ہیں، ہمیں اندھیرے میں رکھ کر دھوکہ دے رہے ہیں، رہ زنی کا کام کر رہے ہیں۔ عوام کا مُقدّر اُن کے ہاتھوں میں ہے اور ان کے فیصلے کے بعد ہی معلوم ہوگا کہ کس کو کس راستہ پر جانا ہے۔ بظاہر ترقی کے خواہاں درحقیقت بہتری کی راہیں مسدود کر رہے ہیں اور عوام، خواب اور حقیقت کی آویزش میں پس رہے ہیں۔ مسدود راہوں پر بہت سے پریشان بچوں کا کھڑا ہونا اور اُنھیں آگے جانے کا راستہ نہ ملنا اس بات کا اشارہ ہے کہ سیاست دانوں کی بیش تر کاروائی کاغذ پر ہوتی ہے یا پھر فائلوں میں بند ہو جاتی ہے۔ اگر منصوبوں کو عملی جامہ پہنایا گیا ہوتا تو ڈھیر سارے بچے یوں ہی کھڑے نہیں ہوتے بلکہ انھیں اپنی منزل کی خبر ہوتی، یقین اور اطمینان ہوتا۔

چوراہے کے مقابلے میں گھر ایک ایسی جگہ کا نام ہے جہاں دن بھر کا تھکا ماندہ انسان سکون حاصل کرتا ہے مگر اس جدید ٹکنالوجی کے دور میں انسان اپنے ہی گھر میں اکیلا ہو گیا ہے۔ سب کے ہوتے ہوئے بھی وہ اجنبیت کے کرب میں مبتلا ہے۔ اسی لیے بوڑھا شخص اُس جگہ کی تلاش میں ہے جہاں اسے سکون ملے۔ اپنے گھر تک جانے کا راستہ اسے تیس برس سے نہیں مل پا رہا ہے۔

مکالماتی پیرایہ میں لکھا گیا یہ افسانہ محض بچوں، نوجوانوں، بزرگوں اور بے سہارا افراد کے مسائل کو ہی منعکس نہیں کرتا بلکہ معاشرہ کی صحت کے ضامن ستونوں کے کھوکھلے پن کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ انداز طنز آمیز مگر اسلوب سادہ اور عام فہم ہے۔ اس سادگی میں پرکاری کے بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ سائنسی ایجادات نے انسانی وجود کو مشینی میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات ختم ہو چکے ہیں۔ وہ آپس میں ایک دوسرے سے کاروباری انداز میں گفتگو کر رہا ہے۔ نئی نسل جو ترقی کی خواہاں ہے وہ خواہش اور کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھ پا رہی ہے اور نہ ہی وہ اپنے لیے کوئی دوسرا راستہ منتخب کر پا رہی ہے۔ اسے وقت

اپنی صلاحیت اور اپنے مستقبل کے زیاں کا شدید احساس ہے۔

پولیس کانسٹبل جو چوراہے پر عوام کی حفاظت کے لیے اور اُن کی اپنی منزل تک پہنچنے میں سہولت فراہم کرنے کے لیے کھڑا کیا گیا ہے، وہ مدد کے بجائے ان کا استحصال کر رہا ہے۔ منزل تک پہنچنے میں دشواری پیدا کر رہا ہے۔ اُس کا سلوک مساوی نہیں ہے۔ دولت مندوں سے وہ رعایت کرتا ہے اور غریبوں کو پریشان۔ ظلم وستم کا یہ حال کہ ایک راہ گیر جو اُس کے تشدّد کا نشانہ بنا ہے، سر سے خون بہہ رہا ہے۔ اس سے بھی وہ اَن دیکھی کے لیے رشوت لیتا ہے۔ افسانہ نگار نے ہمارے نکمّے محافظوں کے غیر انسانی سلوک کا نقشہ کچھ اس انداز میں کھینچا ہے اور یہ باور کرایا ہے کہ اس طرح کے لوگوں کی وجہ سے ملک میں امن وامان کی صورت حال بدتر ہو رہی ہے۔

چو طرفہ منظر کشی کے باوجود جیلانی بانو غیر ضروری تفصیلات اور جزئیات سے ممکن حد تک گریز کرتی ہیں۔ وہ اپنے طویل ادبی سفر اور اُس سے حاصل ہُنر مندیوں کی بدولت اشاروں اشاروں میں بہت کچھ کہہ جاتی ہیں۔ چیف منسٹر آنے والے ہیں اس لیے سڑکوں کے کنارے پھلوں اور ترکاریوں کی ٹرالی لگانے والے، فٹ پاتھ پر رہنے والے اندھے، اپاہج فقیروں کو ہٹا کر صفائی کی جارہی ہے۔ ایک بچّی اپنی ماں سے دریافت کرتی ہے:

"آج سڑکوں پر اتنی صفائی کیوں ہو رہی ہے ممّی؟ کیا منسٹر کے آنے سے
کوئی بیماری پھیل جاتی ہے؟"

بچّے کا یہ سوال طنز کو اور زیادہ بامعنی ولطیف بنا دیتا ہے۔ ہجوم میں گھری عورت سر پر لکڑیوں کا بوجھ اُٹھائے، گود میں بچّے کو سنبھالے، اپنے رب سے فریاد کرتے ہوئے رونے لگتی ہے:

"اتنی زور سے کیوں چلاّ رہی ہے امّاں؟ گٹار والے لڑکے نے اس سے
کہا...... کیا تمہارے پُکارنے سے اللہ میاں راستہ کھولنے آجائیں گے؟"

نئی نسل صاحبِ اقتدار طبقے کے رویّے سے اس حد تک مایوس ہوتی جارہی ہے کہ کبھی کبھی اس کی یہ اُمّید ڈانوا ڈول ہونے لگتی ہے کہ خدا ظالموں کی زیادتیوں کو ختم کرے گا یا اُن کو ان کے کرموں کا پھل ملے گا۔

جیلانی بانو عصر حاضر کی ایسی افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ترقی پسند تحریک کا اثر بھی قبول کیا اور

تلنگانہ کسان تحریک سے متاثر ہوکر کسانوں، مزدوروں اور بے بس انسانوں کے حق وانصاف کے لیے آواز بھی بلند کی ہے، اسی آواز کی گونج بین السطور میں یہاں بھی سُنائی دیتی ہے:

''دن بھر پتھر پھوڑتے ہیں۔ اینٹوں کے ٹوکرے سر پر رکھ کر تین منزل والی بلڈنگ پر جاتے ہیں پھر رات کو اُسی بلڈنگ کے نیچے پتھر کا تکیہ بنا کر سو جاتے ہیں ہم ......''

پانچ صفحے کے اس افسانے کے متعدد زاویے ہیں۔ ہر زاویہ موجودہ صورتِ حال کا معنی خیز عکس پیش کرتا ہے۔ ہجوم میں گھری ایک بوڑھی عورت عدالت جانے کا راستہ دریافت کرتی ہے جہاں اسے انصاف ملنے کی اُمید ہے، مگر اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غلط اُمید لگا رہی ہے۔ بے بس عورت اب انصاف کے لیے کس کے پاس جائے کیوں کہ منصف بھٹک گیا ہے۔ یہ منظر ملاحظہ ہو:

''مرسڈیز کار میں بیٹھنے والے صاحب مسلسل ہارن بجاتے جا رہے تھے۔
وہ اپنے پاس بیٹھے دوست سے باتیں کر رہے تھے۔''
''آپ کے اوپر تو کئی کروڑ کے اسکام (Scam) کا کیس چل رہا ہے؟''
''ہاں۔ میں اس پرابلم پر بات کرنے چیف جسٹس کے پاس جا رہا ہوں ہوں۔ انھوں نے لاپروائی سے کہا۔''
''کیا وہ آہ کی بات سُنیں گے؟''
اُن کے دوست نے تعجب سے پوچھا۔
''ہاں ہاں۔'' دوست نے لاپروائی سے کہا۔
''میں ان سے پہلے بھی مل چکا ہوں۔ انھوں نے مجھ سے پوچھا تھا کہ گورنمنٹ کے ڈپارٹمنٹ میں کروڑوں روپے کا یہ اسکام کیسے ہوتا ہے؟ مجھے چیف جسٹس صاحب کے سوال پر ہنسی آ گئی، میں بولا۔ بہت مشکل کام ہے سر۔ آپ جیسے لوگ نہیں کر سکتے۔ اسی کرسی پر بیٹھو اور ہم سے لے کر موج مناؤ۔''

کروڑوں روپے کے گھوٹالے کا کیس ہونے کے باوجود مرسڈیز کار میں بیٹھا شخص کسی

اُلجھن میں گرفتار نہیں ہے بلکہ سکون سے بیٹھے ہوئے اپنے دوست کو چیف جسٹس سے ہونے والے مکالمے سے واقف کرا رہا ہے۔ اُسے یقین ہے کہ وہ بَری کر دیا جائے گا۔ کہانی یہ بھی تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ برائیوں میں اصلاً وہ لوگ ملوث ہیں جن پر ملک وقوم کی ترقی کا انحصار ہے۔ ایسے خاص لوگوں کا اصلی چہرہ تو کچھ اور ہے لیکن وہ کچھ اور نظر آتے ہیں۔ یہ منظر ملاحظہ ہو:

''منسٹر صاحب کے آنے میں اتنی دیر کیوں ہو رہی ہے۔ وہ کیا کر رہے ہیں انکل؟''

ایک لڑکے نے گنّارو والے سے پوچھا۔

''بہت کام کرنے پڑتے ہیں منسٹر کو۔'' گنّارو والے نے بچّے کو سمجھایا۔

''میٹنگ میں جانے سے پہلے انھیں میک اپ روم میں جانا پڑتا ہے۔ آج کس پارٹی کا کلر چہرے پر لگانا ہے، یہ سوچنا پڑتا ہے۔ کون سی پارٹی والا ڈریس بدلنا ہے، اور پھر ٹی وی پر جو کہنا ہے ویسا ہی میک اپ کرنا پڑتا ہے۔''

کہانی آج کے سیاسی منظر نامے پر مرکوز ہے۔ ہمارے سیاست داں اقتدار اور مفاد کی خاطر اپنی وفاداریاں بدلتے ہیں اور عوام کو گمراہ کرتے ہیں۔ نئی نسل اُن کے حربوں کو سمجھنے کے باوجود کچھ کرنے سے قاصر ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ کچھ سیاست داں مرض کے مداوا کے بجائے مریض کو ہی ختم کرنے کا منصوبہ بنا لیتے ہیں۔ اس انتہائی قدم کا ذکر جیلانی بانو نے نہایت تیکھے لہجے میں کیا ہے اور حساس ذہنوں کو اس جانب متوجہ کیا ہے کہ اگر یہ شاطرانہ چال کامیاب ہوگئی تو ملک وقوم کا کیا ہوگا؟ آزادی کے ساٹھ سال گزر جانے کے بعد بھی عوام کے دل و دماغ کو مذہب اور ذات پات کی بنیاد پر پراگندہ کیا جا رہا ہے جس سے قتل و غارت بری کو فروغ مل رہا ہے:

''دیکھو......وہ ہمیں مارنے آ رہے ہیں۔''

''وہ تمھیں کیوں مار رہے ہیں......؟ کیا تم مسلمان ہو؟''

نہیں......اب ہم آگے والے مندر میں چھپ جائیں گے۔''

''اسی لیے تو بچ گئے آج......'' ایک شیروانی والے مولانا نے کہا۔

''اچھا۔ کیا مندر کے اندر چلے جاؤ گے؟'' گٹار والے نے ہنس کر کہا۔

''پہلے پُجاری کو بتانا پڑے گا کہ تم برہمن ہو...... ملیچھ ہو...... شُودر ہو......''

''او چھوکرے...... اپنی زبان بند کر...... بہت دیر سے تیری بکواس سُن رہا ہوں۔'' ایک صاحب نے غصّہ میں کہا۔

''لوگ پریشان ہیں، تو ٹی وی کا کامیڈی پروگرام کر رہا ہے؟''

یہاں نئی اور پُرانی نسل کے خیالات وجذبات کا عکاسی کی گئی ہے۔ دونوں ہی صورتِ حال کو سمجھ رہے ہیں، مگر فرق یہ ہے کہ نئی نسل دلیری سے، مسکراتے ہوئے اُس کا اظہار کر رہی ہے اور بزرگ تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے کبھی کبھار جھنجھلاہٹ کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔ کہانی میں مثبت سوچ کو ترجیح دی گئی ہے۔ جس کا ثبوت یہ ہے کہ جمِ غفیر میں، افراتفری کے باوجود کوئی یہ نہیں چاہتا کہ صورتِ حال بگڑے، لڑائی، جھگڑا ہو، پھر بھی بُرائی کے مکروہ چہرے سے نقاب اُتارنے میں پہل ایک نوجوان کر رہا ہے۔ وہ تمسخرانہ انداز میں کہتا ہے:

''مجھے معلوم ہے کہ چیف منسٹر کیا کہیں گے۔ گٹار والے لڑکے نے ہاتھ اُٹھا کر، سب کے سامنے آ کر...... ایک منسٹر کی طرح گردن اُونچی کر کے زور زور سے کہا۔

''آپ سب کی بپتا سُن کر مجھے بہت دُکھ ہوا۔ اب میں اعلان کرتا ہوں کہ ...... جو ہندو ہیں اُنھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں، اُنھیں خاک میں ملا دو۔ جے ہند...... تالیاں......''

اس ڈرامائی انداز میں افسانہ اختتام کو پہنچ کر اپنا بھرپور تاثر چھوڑتا ہے۔ یہ لرزہ خیز تاثر قاری کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ اقتدار میں رہنے والوں کو اگر کوئی شے عزیز ہے تو وہ اُن کا اپنا مفاد ہے جس کے لیے وہ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔ مذہب اور ذات پات اُن کے نزدیک محض حربے ہیں جن سے عوام کو گمراہ کیا جاتا ہے اور اپنا مقصد پورا کیا جاتا ہے۔

کہانی کی زیریں سطریں یہ ثابت کر رہی ہیں کہ جہاں ایک طرف عالم کاری

(Globilization) کی وجہ سے سرحدیں ٹوٹ رہی ہیں وہیں دوسری طرف علاقائی، صوبائی، لسانی، مذہبی اور مسلکی دیواریں اُونچی ہوتی جارہی ہیں۔ لوگوں کا ایک دوسرے پر اعتماد ختم ہو رہا ہے اور اس کی ایک بڑی وجہ موجودہ سیاسی نظام اور اُس کے ارد گرد رہنے والے لوگ ہیں۔ جیلا بانو نے ''راستہ بند ہے'' میں عوامی زندگی اور سیاسی شعور کے توسط سے آج کے رہنماؤں کا اصل چہرہ دکھایا ہے۔ اندر اور باہر کی دُنیا میں جو انتشار برپا ہے اُس کو انھوں نے نہایت

اختصار اور ایجاز کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہ بیان مکالماتی لہجے یا پھر خود کلامی کے انداز میں ہے۔ اس افسانہ میں انھوں نے کسی کو بھی مرکزی کردار کی شکل میں پیش نہیں کیا ہے۔ فن کاری یہ ہے کہ جس شخص کی ممکنہ آمد کی وجہ سے لوگوں کا راستہ بند کیا گیا، اُس کے آئے بغیر ہی افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ سیاست داں کے دل کی بات کو نوجوان گٹار والے نے جو زبان عطا کی اس سے کہانی میں ایک نئی معنویت پیدا ہوگئی ہے اور یہ یقین بھی کہ آج کی فریب کاریوں کا اگر کوئی پردہ چاک کر سکتا ہے تو وہ فن کار ہے۔ اسی لیے جیلانی بانو نے سیاست دانوں کے گھناؤنے چہرے سے نقاب ہٹانے کے لیے ایک موسیقار کا کردار تراشا ہے جو ٹرافک جام میں پھنسا ہے۔ افسانہ کی اختتامی سطریں اسی موسیقار یعنی گٹار والے کی تقریر ہے جو عہدِ حاضر کی مکروہ سیاست پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہے۔ اس کے طنزیہ جملوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیاست دانوں کو نہ تو ہندو کی فکر ہے نہ مسلمان کی، وہ صرف جذبات کو برانگیخت کر کے اپنا اُلو سیدھا کرنا چاہتے ہیں۔ ہندو اور مسلمان ان دونوں کو تہہ تیغ کرنے کا اعادہ کرنے والا بھی اپنی تقریر کا اختتام ''جے ہند'' پر کرتا ہے۔ ''جے ہند'' کا نعرہ ملک کی خوش حالی اور ہمہ جہت ترقی کا اشاریہ ہے مگر کیا ملک کی آبادی کو تہہ بالا کر کے ایسا کیا جا سکتا ہے، افسانہ اس سوال کا جواب اپنے قاری سے چاہتا ہے۔

OO

حواشی:

۱ : اشاعت ''نیاورق'' ممبئی شمارہ نمبر: ۳۰ جب کہ ایک سال پہلے یہ کہانی ساہتیہ اکادمی کے سہ روزہ انٹرنیشنل سمینار (اردو کی خواتین فکشن نگار ۱۴-۱۶ / مارچ ۱۹۰۸ء میں پڑھی گئی تھی تب پانچ صفحے کی یہ کہانی ''جئے ہند- تالیاں-- پر ختم ہوئی تھی۔ (افسانے کے بعض بیانات میں ترمیم و تنسیخ ہوئی ہے) فن پارے کو نکھارنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے اور نہایت مثبت قدم ہے۔ یہ کاوش عموماً اس وقت تک جاری رہتی ہے جب تک فن پارہ فن کار کے پاس رہتا ہے لیکن منظرِ عام پر آنے کے بعد وہ قاری کی بھی ملکیت بن جاتا ہے۔ ایسی صورت میں فن پارے میں کی جانے والی تبدیلی سے اگر منفی تاثر اُبھرتا ہو تو قاری کو سخت ذہنی اذیت پہنچتی ہے۔

(الف) حذف کیا گیا حصّہ:

(I) ''سرکار کو ایسا کرنا پڑتا ہے۔'' ایک اسکوٹر والا اپنے پیچھے بیٹھنے والے دوست سے کہہ رہا تھا۔'' (غیر مطبوعہ کہانی کا آخری صفحہ)

(II) ''......ملیچھ ہو----''

(III) کہانی کا آخری مکالمہ ''--- جئے ہند---- تالیاں-----''

(ب) کتابت کی غلطی/تبدیل کیا گیا حصّہ:

(I) ''اس لیے تو بچ گئے آج'' (اسی لیے تو بچ گئے آج) اصل میں

(II) ''پہلے بیماری کو بتانا پڑے گا'' ...... (پہلے پجاری کو بتانا پڑے گا)

(III) ''اچھا؟ غریبی ختم کرنے کے لیے منڈی جن غریبوں کو ختم کرن کا پلان بنا لیتے ہیں شاید آج وہی اعلان ہونے والا ہے۔'' (اصل متن۔ کیا غریبی ختم کرنے کے لیے منسٹر صاحب غریبوں کو ختم کرنے کا پلان بنا رہے ہیں شاید)

(ج) اضافہ

''تمہارے ہاتھ میں کتنے بم ہیں---؟'' (نیاورق، ص:۱۶)

◆◆◆

سید محمد اشرف کی کہانیوں کا فکری وفنّی کینوس

پچھلی تین دہائیوں سے سید محمد اشرف اُردو فکشن کے اُفق پر چھائے ہوئے ہیں۔ اُن کا تعلق ہندوستان کی مشہور درگاہ، خانقاہِ برکاتیہ سے ہے۔ اِس صوفی گھرانے میں اشرف ۸؍ جولائی ۱۹۵۷ء میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم ایٹہ میں اور اعلیٰ تعلیم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں حاصل کی۔ وہ سائنس سے آرٹس کی طرف آئے۔ گریجویشن اور پوسٹ گریجویشن میں گولڈ میڈل حاصل کیے۔ شروع سے ہی ادبی حلقے میں نمایاں ہونے کی وجہ سے اے، ایم، یو کے لٹریری کلب، گریٹ اردو کلب، آفتاب ہال کی ادبی سوسائٹی اور انجمن اردوئے معلّی کے سکریٹری رہے۔ اردو میڈیم کے ذریعے آئی۔ اے۔ ایس۔ کے امتحان میں شریک ہوئے۔ ۱۹۸۱ء میں آئی۔ آر۔ ایس میں سِلیکشن ہوا۔

سید محمد اشرف طالب علمی کے زمانے سے کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ اُنھیں چوالیس سال کی عمر (۲۰۰۳ء) میں ساہتیہ اکادمی کے پُر وقار انعام سے نوازا گیا ہے۔ اُن کے اہم موضوعات قدروں کا زوال، تہذیبی بکھراؤ اور رشتوں کا ٹوٹنا بکھرنا ہے۔ ۱۹۹۴ء میں پہلا افسانوی مجموعہ ''ڈار سے بچھڑے'' کے عنوان سے چھپا تھا۔ تین سال بعد ایک عجیب وغریب مگر نہایت موثر فضا کو لے کر ناول ''نمبردار کا نیلا'' شائع ہوا، جس میں جنگل کی وحشت کب اور کس طرح شہری وحشت میں مدغم ہوگئی، قاری احساس ہی نہیں کر پاتا ہے، اور پھر صدی کو الوداع کہتے ہوئے دسمبر ۲۰۰۰ء میں نو کہانیوں کی کتاب ''بادِصبا کا انتظار'' کے نام سے منظرِ عام پر آئی۔

بیسویں صدی کے اختتام اور اکیسویں صدی کی ابتدا پر اشرف المخلوقات کو جس طرح کے مسائل درپیش ہیں اور نت نئی تبدیلیوں کے باعث تہذیب اور ثقافت جس طرح تیزی سے تبدیل ہورہی ہے، سید محمد اشرف نے اپنی تخلیقات میں اس کا فنکارانہ اظہار کیا ہے۔ انھوں نے تہذیب و

تاریخ کے باہمی تعامل، ہندوستانی پس منظر میں اُن سے متعلق رُونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔

اشرف کی سب سے بڑی فنی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے روایت سے بھرپور آگہی حاصل کی اور ہیئت، مواد اور موضوعات کو اپنے عمیق مشاہدے سے آمیز کر کے اُسے فکشن کے قالب میں فنکارانہ شعور کے ساتھ ڈھال دیا ہے۔ وہ نوع بہ نوع تخلیقی تجربوں کے ساتھ نہ صرف علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھ رہے ہیں بلکہ جانورستان (Bestiary) کو فن کا حصّہ بنا کر اردو فکشن میں ایک نئی جہت بھی پیدا کر رہے ہیں۔ اِس کی واضح مثال ''ڈار سے بچھڑے'' کی لکڑبگھا سیریز کی کہانیاں اور ناول ''نمبردار کا نیلا'' ہے۔ جانوروں کے وسیلے سے انسانی اعمال اور افعال پر تبصرہ کی روایت ہمارے یہاں زمانۂ قدیم سے موجود ہے۔ مثلاً ''پنچ تنتر'' (وشنو شرما)، ''جاتک مالا'' (آریہ شور)، ''کدم راؤ پدم راؤ'' (فخر الدین نظامی)، ''خاور نامہ'' (رستمی) ''مرگاوتی'' (شیخ قطبن)، ''مور نامہ'' (میر تقی میر)، ''فسانۂ عجائب'' (رجب علی بیگ سرور) وغیرہ میں جانوروں کی تمثیلی کہانیاں ہیں یعنی جانور تمثیل کے توسط سے انسانی ڈراما پیش کرتے ہیں اور پھر ان کی زبانی نصیحت آمیز باتیں کہی جاتی ہیں۔ اشرف نے اس نوع کی سہل الحصول تمثیل وضع کرنے سے احتراز کیا ہے۔ انھوں نے واشگاف اخلاقی نقطۂ نظر اختیار نہ کر کے حقیقت میں تمثیل کا التباس پیدا کیا ہے۔ اس کی بہترین مثال ناول ''نمبردار کا نیلا'' ہے جس میں آہستہ آہستہ ایک ایسی فضا بنتی ہے جو کلائمکس تک پہنچتے پہنچتے خوف اور دہشت کی شکل اختیار کر لیتی ہے نتیجہ کے طور پر ایک معمولی سا بے ضرر جانور سب کے لیے خطرہ بن جاتا ہے۔ اس پوری فضا کو خلق کرنے میں اور اُسے کینوس پر پھیلا دینے کے عمل کو وہ اپنے ایک انٹرویو میں بیان کرتے ہیں:

> ''نمبردار کا نیلا جو ہے اس میں بدن کی لذّت سے لے کر سیاست اور سیاست سے لے کر سماج، سماج سے لے کر دیہات کی حالت، دیہات کی حالت سے لے کر شہر کی منافقت، کتنے موضوعات کا جمگھٹا ہے اور وہ ٹکڑوں میں بیان کی ہوئی کہانی اس انداز کی ہے کہ ایک ٹکڑا دوسرے ٹکڑے سے مختلف ہے۔'' (شعر و حکمت ۳، ۴ دورِ سوم ص ۱۵۵)

اس ناول کی تین نمایاں خصوصیات ہیں۔ پہلی حقیقت نگاری کی رسومیات سے گُریز، دوسرا وصف دخیل راوی کا استعمال اور تیسری صفت پیش کش کا پُرتفنن انداز-----

بیسویں صدی میں چرند و پرند کے تعلق سے اہم کہانیاں سید محمد اشرف سے پہلے ابوالفضل صدیقی اور رفیق حسین نے بھی لکھی ہیں۔ رفیق حسین سارا زور جانوروں کی نفسیات پر لگاتے ہوئے اس کی مختلف کیفیتوں سے قاری کو مطلع کرتے ہیں اسی لیے اُن کے یہاں جانور شروع سے آخر تک جانور رہتا ہے۔ اُس میں کوئی نمایاں فرق نہیں آتا ہے۔ ابوالفضل نے شکار کے پس منظر میں جانوروں کی جزئیات نگاری پر ساری توجہ صرف کی ہے جب کہ اشرف کی کہانیوں میں جانور، انسان کا یا پھر کبھی کبھی انسان جانور کا متبادل بن جاتا ہے گویا دونوں ایک دوسرے کا تکملہ (Completion) کرتے ہوں۔ خاطر نشان رہے کہ فنکار عصرِ حاضر کے فنّی تناظر کو پوری طرح ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی بات بے زبانوں کی زبانی نہایت کامیابی سے کہہ جاتا ہے۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی سبھی اُنیس کہانیوں میں مانوس حقیقت میں مُستتر ایک ماورائی جہت کی معنویت آشکارا کی گئی ہے۔ حسّاس قاری کو اُن کی اکثر کہانیوں کی بازیافت میں درد کی ایک زیریں لہر جاری و ساری نظر آتی ہے۔ ایسی لہر جس کے پیچھے زندگی کی گہری معنویت چھپی ہوئی ہے۔ اِس معنویت کا رشتہ مختلف رنگوں اور مختلف زاویوں سے ہے۔ مجبوری، بے چارگی اور بے بسی کے سبب گھر سے دُور چلا جانے والا انسان ماضی کی کھٹّی میٹھی یادوں سے اپنا رشتہ توڑ نہیں پاتا ہے۔ وہ اپنے دوستوں، قریبی رشتہ دروں اور اُن سے وابستہ لمحات کو بُھلا نہیں پاتا ہے۔ یادیں اُسے کچوکے لگاتی ہیں اور پلٹ کر جانے کے لیے اُکساتی ہیں اور وہ چاہ کر بھی کچھ کر نہیں پاتا ہے۔ ''ڈار سے بچھڑے'' میں ہندوستان کو چھوڑ کر جانے والا ایک مہاجر اپنے ذہن سے اُن یادوں کو محو نہیں کر پاتا جو اُس کے بچپن اور نوجوانی سے وابستہ ہیں۔ یہ یادیں اُسے بار بار اپنے اور اپنے بزرگوں کے وطن کو پھر سے دیکھنے پر اُکساتی ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار ۱۸ رسال کی عمر میں ہجرت کر جاتا ہے اور تیس سال بیت جانے پر بھی ماضی سے دامن چھڑا نہیں پاتا ہے۔ اُس کی خود کلامی ملاحظہ کریں:

''کیا پاکستان آنے کے بعد میرا اُس خطۂ زمین سے کوئی ناطہ نہیں رہا جہاں میرے بچپن نے ممتا کی لوریاں سُنی تھیں، جہاں میرے لڑکپن نے

چھوٹے چھوٹے جذبوں سے محبت کرنا سیکھا تھا۔ جہاں میرے عقل و ہوش کے بال و پر نکلے تھے...... تقسیم کی موٹی موٹی لکیروں کے نیچے ان سارے جذبوں کے نقوش چھپ گئے تھے۔ وہ جذبے جو صرف وہیں کا خاصہ ہوتے ہیں جہاں انسان پہلی بار آنکھ کھول کر دیکھتا ہے۔''

اُس کے لیے کبھی تو دھرتی کا لمس کشش کا باعث بنتا ہے تو کبھی بچپن کے دوست یاد آتے ہیں اور کبھی اُن سے وابستہ چھوٹی چھوٹی باتیں اُسے اپنے آبائی وطن آنے پر اُکساتی ہیں مگر وہ ہزار جتن کے باوجود ہندوستان نہیں آنے پاتا ہے۔ ان ہی اضطراب آسا لمحات کے کرب کو افسانہ نگار نے ''ڈار سے بچھڑے'' میں فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی پہلی کہانی ''ساتھی'' بھی اسی کشمکش اور ذہنی انتشار کی غماز ہے۔ یہ کہانی رفاقت کی زائیدہ پابندیوں اور اُس سے لحاتی نجات کی انسانی خواہش کو خاطر نشان کرتی ہے۔ افسانہ نگار کو بیان پر، ڈرامائی لمحوں کو گرفت میں لینے اور اس کے اظہار پر مہارت حاصل ہے۔ اِس لیے اُس نے ''ساتھی'' میں انسانی رشتوں کو اہمیت، نوعیت اور اُن سے پیدا ہونے والا ذہنی و جذباتی سکون، اضطراب اور بے چینی جیسے متضاد کیفیات کو بیک وقت اُجاگر کیا ہے ''ڈار سے بچھڑے'' جنگل، جانور اور شکار کے توسط سے پینٹ کی گئی ہے جس میں چرند و پرند تجسّس اور تحیّر پیدا کرتے ہیں۔ جب کہ 'ساتھی' انسانی قلب کا آئینہ ہے جس میں وہ اپنا ہی عکس دیکھتا ہے۔ دونوں کہانیوں کی سچویشن الگ ہے۔ ان کا برتاؤ بھی جُدا گانہ ہے لیکن کہیں نہ کہیں قاری کو دونوں کی فضا میں مماثلت نظر آرتی ہے۔ 'ساتھی' کا مرکزی کردار انور ہے۔ اُس کی ملاقات ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جو اُس کے گھر چوری کرنے آتا ہے لیکن اپنی یادوں کو اُس کے ساتھ بانٹنے لگتا ہے۔ پل دو پل کے لیے ہی سہی موانست کا احساس قلب ماہیت پر منتج ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں شریک ہو جاتے ہیں۔ آہستہ آہستہ انور کا ذہنی تناؤ کم ہو جاتا ہے۔ اُس کو سر رکھ کر سونے کے لیے ایک کندھا مل جاتا ہے جہاں وہ سکون سے سو جاتا ہے اور آخر میں پتہ چلتا ہے کہ وہ چور باہر کا کوئی چور نہیں وہ تو انور کا ہمزاد ہے جو اُس کا حال چُرا کر اُس کے ہاتھوں میں ماضی دے دیتا ہے، ہمزاد سے انور کی ملاقات خواب میں ہوتی ہے اور خواب میں ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ حال، ماضی اور مستقبل

میں وقت کی تقسیم بھی تو پابندی کی ایک شکل ہے جس سے انور گریزاں ہے۔

''ساتھی'' کا بنیادی موضوع انسان کی خود عائد کردہ پابندیوں سے لحاتی فرار ہے جسے افسانہ نگار نے بڑے نفسیاتی ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پوری کہانی ایجازِ بیان کی کرشمہ سازیوں کے ساتھ ساتھ ایک دائروی عمل کے ذریعے اختتام پر پہنچ کر اپنے آغاز سے مل جاتی ہے جیسے کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

''اچانک آنکھ کھلی۔ کوئی کھٹکا ہوا تھا۔ ٹیبل لیمپ جلایا''

اور اختتام اِس جملہ پر:

''اندر بہت حبس تھا۔ آنکھ کھلی تو باہر آ کر بیٹھ گیا............''

مجموعہ ''بادِ صبا کا انتظار'' کی دوسری کہانی ''چمک'' میں انسانی سرشت میں مضمر خرابی کو طنزیہ پیرایہ میں پیش کیا گیا ہے۔ اِس کی تھیم عہدِ حاضر کی بدنیتی، سہل پسندی اور Technical Hand کی پامالی ہے۔ کہانی کے دو مرکزی کردار انور اور رحمت گو کہ رشتے میں باپ بیٹے ہیں لیکن دونوں کے مزاج، عادات و اطوار میں نمایاں فرق ہے۔ باپ جفاکش، بیٹا کاہل اور سہل پسند ہے۔ یہ سادہ بیانیہ کہانی زندگی کے مختلف اور متضاد پہلوؤں کو بتدریج سامنے لاتی ہے۔ افسانہ نگار ہر نئے پہلو کا ذکر چمک کے حوالے سے کرتا ہے۔ اولاً وہ نورو لوہار کی مُردہ آنکھوں میں چمک کا ذکر کرتا ہے۔ یہ چمک اُس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب نورو کی قبر کے طاق پر مرشد کا شجرۂ طریقت رکھا جاتا ہے جو ایک مخصوص سماجی پس منظر میں بخشش کے لیے لازم سمجھا جاتا ہے۔ اس طرح کی چمک نورو لوہار کے باپ کی میت کو قبر میں اُتارنے کے بعد تکیے کے فقیر کی آنکھوں میں آئی تھی اور بالکل ایسی ہی چمک اُسے رحمت کی آنکھوں میں اُس وقت نظر آتی ہے جب اس کی بیوی ٹی بی کے آخری Stage پر ہوتی ہے اور وہ راوی سے اُس کے علاج کا پورا پیسہ یک مشت دے دینے کو کہتا ہے اور پھر راوی کی ''ہاں'' کہنے پر اُس کی آنکھیں چمک اُٹھتی ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ مُردے کی آنکھوں میں چمک اور تکیے کے فقیر کی آنکھوں میں چمک راوی ہی نے محسوس کی تھی اور اب رحمت کی آنکھوں میں چمک بھی راوی ہی محسوس کر رہا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو شاید غلط نہ ہو کہ اردو افسانے میں سچویشن کے لحاظ سے راوی کی موجودگی کا احساس شروع سے ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی

شکل میں موجود رہ کر افسانے کی روداد، واقعات اور کرداروں کا بیان کرے البتہ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ راوی خود مصنف نہیں ہوتا، بلکہ یہ کہانی کار کا تخلیق کردہ کردار ہوتا ہے جو نہ صرف اپنے وجود اور رویوں کو ظاہر کرتا ہے بلکہ فن کار کی مشکلات کو حل کرانے میں معاون و مددگار ہوتا ہے جیسا کہ کہانی چمک میں نظر آتا ہے کہ اصل مسئلہ رحمت اور اُس کے مُردہ باپ کا نہیں ہے بلکہ اُس راوی کا ہے جس کا وژن (Vision) ہر بار آنکھوں میں چمک پیدا ہونے کے الگ الگ اسباب کی شناخت کر لیتا ہے۔

مجموعہ میں شامل تیسری کہانی ''طوفان'' ہے۔ واقعے کو کہانی بنانا ترقی پسندوں کا طرۂ امتیاز تھا۔ جدیدیوں نے اِس پر سخت اعتراض کیا تھا۔ سید محمد اشرف نے خارجی حقیقت کو اپنی بعض کہانیوں کی بافت میں شامل کیا ہے۔ ''طوفان'' اس کی واضح مثال ہے، جس میں افسانہ نگار نے اُڑیسہ کے طوفان کے منظر، پس منظر اور پیش منظر کو تخلیقی قوت سے پیش کیا ہے۔ کہانی تین حصّوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصہ میں سمندری طوفان کی آمد اور اُس کے نتیجے میں پھیلنے والی تباہی و بربادی کا ذکر ہے۔ انسان اور حیوان، چرند و پرند، پیڑ پودے، کھیت کھلیان سب کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر طوفان ختم ہو جاتا ہے۔ کہانی کے دوسرے حصّے میں طوفان کے بعد کے اثرات اور حساب کتاب کا ذکر ہے۔ اندرونِ ملک اور بیرونِ ملک سے آئی امداد اور اُس کے غلط استعمال پر بھرپور طنز ہے۔ مرکزی اور صوبائی سرکاروں کی ایک دوسرے پر الزام تراشی، پیسے کی امداد کا فرضی اعلان، سرکاری اور غیر سرکاری تنظیموں کا صرف نام کے لیے کام کرنا، اِن تمام واقعات اور حالات کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ کہانی کے تیسرے حصّے میں اُس طوفان کا ذکر ہے جس سے انسانی روح گھائل ہوتی ہے۔ مثلاً انسانی لاشوں کا سڑنا، کتّوں کی غذا بننا، یتیموں اور لاوارثوں کی بے سروسامانی کی کیفیت کا منظر --- یہ سمندری طوفان ہفتہ بھر میں ختم ہو جاتا ہے، اُس کے لگائے زخم پانچ سات سال میں بھر پاتے ہیں۔ لیکن روح کے زخموں کا اندمال نہیں ہو پاتا۔ مذکورہ کہانی میں استحصال کنندہ اور استحصال کا شکار موجود تو دونوں ہیں لیکن استحصال کنندہ چونکہ ظالم کے ساتھ عیار بھی ہے اس لیے وہ وقت اور ضرورت کے مطابق اپنی جون بدلتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ صدیوں سے جاری ہے۔

چوتھی کہانی کا عنوان ''اندھا اونٹ'' ہے۔ وقت ہمیشہ سے ادیبوں اور شاعروں کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ وقت کے لیے اندھے اونٹ کا استعارہ کمیاب ہے۔ وقت کی اذیت ناکی، ستم رانی اور جبر کو اُجاگر کرنے کے لیے اشرف نے یہ استعارہ وضع کیا ہے جو میرے محدود مطالعہ کے مطابق اردو افسانہ میں پہلی مرتبہ استعمال ہوا ہے۔ زیرِ مطالعہ کہانی میں افسانہ نگار نے تمام تر توجہ اِس نفسیاتی عمل پر مرکوز کی ہے کہ خود پسندی انسان کی شخصیت کو کس طرح مجروح کرتی ہے اور اُس کے پورے وجود کو متزلزل کر کے اُسے Complexes کا شکار بنا دیتی ہے۔

سید محمد اشرف کے فکشن کی بافت صاف، شفاف اور تہہ دار ہے۔ اُن کے یہاں قصہ گوئی کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ کلاسیکی کہانی کا شاید کوئی ایسا فنّی تقاضا نہیں ہے جسے انھوں نے کسی قدر بدلی اور نکھری ہوئی شکل میں پیش نہ کیا ہو۔ پروفیسر شافع قدوائی اُن کے ایجازِ بیان کی کرشمہ سازیوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اشرف نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جس کی اپیل Multi-Sensory ہے یعنی ان کا بیانیہ ترقی پسند یا جدید افسانہ نگاروں کی طرح افقی نہیں بلکہ اس کی نوعیت دائروی ہے جس کی وساطت سے اشرف نے حواسِ خمسہ، باصرہ، سامعہ، شامہ اور لامسہ کی بہ یک وقت خاطر خواہ مدارات کا اہتمام کیا ہے۔ اشرف نے روزمرہ کے مانوس حقائق اور واقعات یا وقوعات کے بیان میں بھی Improbable element داخل کیا ہے۔''
>
> (شعر و حکمت، دور سوم کتاب ۳،۴۔ ص ۳۱۸)

پانچویں نمبر پر شامل کہانی ''دُعا'' ایک ایسے بچے کی کہانی ہے جو اپنا سب کچھ چھوڑ کر شہر اس غرض سے آتا ہے کہ ماں، باپ۔ بھائی، بہن کی اعانت کر سکے، اُنھیں غربت اور ذِلّت کے غار سے نکال سکے جیسا کہ وہ خط میں میم صاحبہ سے لکھواتا ہے:

> ''یاسمین کو دوپہر میں پڑوس کے برتن مانجھنے مت بھیجئے گا۔ منو کو دھوپ میں مت جانے دیجئے گا--- دونوں بچوں کا خیال رکھیے گا۔ میں یہاں سے ہر

مہینے تنخواہ بھیجتا ہوں تو چھوٹے بھائی بہنوں کو برتن مانجھنے کی کیا ضرورت ہے۔'' (ص ۶۱-۶۲)

جس گھر میں وہ چار سال سے کام کر رہا ہے اُسے دل و جان سے اپنا گھر سمجھتے ہوئے تمام ذمہ داریوں کو (جن کا سلسلہ صبح ۵ ربجے سے رات کے ۱۲ ربجے تک چلتا ہے) خوشی خوشی نبھاتا ہے بلکہ وہاں کے ماحول میں رچ بس جانے کا جتن کرتا ہے لیکن رفتہ رفتہ اُسے اپنے گھر اور مالک کے گھر کا فرق معلوم ہو جاتا ہے اور وہ اپنی حیثیت اور حقیقت کو سمجھ لیتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ احساسِ اجنبیت کم ہونے کے بجائے جب بڑھتا ہے تو مرکزی کردار کی شخصیت ہی بدل جاتی ہے اور طوفان کی آمد پر جب اُس کے مالک اُس سے طوفان روکنے کی دعا مانگنے کو کہتے ہیں تو وہ وظیفہ پڑھنے کے بعد دُعا کے لیے ہاتھ اُٹھا کر طوفان کی شدّت کی آرزو کرتا ہے تا کہ سب کچھ تاراج ہو جائے اور اُس کی توہین اور ذلّت کے ازالہ کی صورت نکل آئے۔

انسانی نفسیات، عمل اور ردِ عمل کے احساس کو سید محمد اشرف نے مرکزی کردار کے زیرِلب کچھ کہنے، دُہرانے یا بڑبڑانے کے عمل سے اُجاگر کیا ہے کیونکہ استحصال کا شکار ہونے والے کے لیے یہ ذہنی تسکین کا موثر وسیلہ ہے۔ پیش کش کا یہ انداز منفرد ہے۔ دراصل مظلوم بچہ بہ وقتِ دُعا چُپ نہیں تھا۔ دُعا تو اُس نے مانگی تھی مگر افسانہ نگار نے یہ واضح نہیں کیا کہ اُس نے دُعا میں کیا مانگا؟ اِس کے باوجود کہانی کا بیانیہ اور لہجہ اشارہ کر رہا ہے کہ مانگنے والے نے وہ مانگا جو گھر والوں کی خواہش نہیں ہے۔ کم بیانی (Under statement) نے افسانہ کے تاثر میں اضافہ کر دیا ہے۔

معصومیت اور تجربے کے تصادم کو اشرف نے کئی کہانیوں میں مرکزیت دی ہے Story of innocence and experience پر مبنی ''دُعا'' بچوں کی نفسیات کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتی ہے کہ کس طرح اِس کہانی کا مرکزی کردار قرب و جوار کے عیارانہ ماحول کو محسوس کرتا ہے۔ دوسروں کے عمل اور اپنے ردِ عمل کو چُھپانے اور عیاں کرنے کے عمل سے گُزرتا ہے۔

چھٹی کہانی ''بادِ صبا کا انتظار'' ہے جو مجموعہ کا سرنامہ بھی ہے۔ اِس کی بُنت میں واقعات اور کرداروں کے عمل اور اُن کے مکالموں میں مکانی اور زمانی ربط نہیں ہے کیونکہ یہاں وقت کی طنابیں پھیلتی اور سکڑتی ہیں۔ اِس پورے فکری اور فنی نظام میں قاری اگر تاریخی حقائق پر نظر رکھتے ہوئے

ذہن کے دریچوں کو وا کرے تو پھر اُسے انتشار اور بے ربطی میں گہرا ربط اور نظم دکھائی دے گا اور چھپی ہوئی تہہ در تہہ حقیقتوں کا علم ہوگا۔ مذکورہ کہانی میں ہمیں ایک ایسی مریضہ نظر آتی ہے جو بند کمرے میں گھٹن میں مبتلا ہے۔ جس کی وجہ سے تلملاتی ہے البتہ شام کو جب ایک جانب کی کھڑکی کھلتی ہے اور اُس سے تازہ ہوا اندر داخل ہوتی ہے تو وہ کچھ دیر کے لیے راحت محسوس کرتی ہے۔ اس تبدیلی کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر مشورہ دیتا ہے کہ اگر چاروں طرف کی کھڑکیاں کھول دی جائیں تو تازہ ہوا سے یہ جلد صحت یاب ہو جائے گی۔ بظاہر اس سیدھی سادی کہانی میں ڈاکٹر مریضہ کا واحد علاج کھلی فضا بتاتا ہے کیونکہ بادِ صبا تمام مخلوقات کو راحت، فرحت اور نئی زندگی بخشنے کی صلاحیت رکھتی ہے لیکن اس کہانی کی باطنی تہوں کو ٹٹولا جائے تو یہ بالواسطہ طور پر اردو زبان کی تاریخ کا تاریخی سفر نظر آتا ہے۔ جس کے گرد تنگ نظری کے دائرے سخت ہوتے نظر آتے ہیں اور یہ زبان جو کل سب کی محبوب تھی، ڈر اور سہم کر مریضہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

کہانی میں غیر ضروری بیان سے ممکن حد تک گریز برتا گیا ہے۔ اس حد تک کہ ہزار سالہ داستان چودہ صفحات میں سما گئی ہے۔ مصنف نے بادِ صبا کو استعارے کے طور پر استعمال کر کے نہ صرف اسے تہذیب و ثقافت اور زبان کا ایک اہم جُز بتایا ہے بلکہ بڑے فن کارانہ طور سے یہ احساس بھی دلایا ہے کہ ہم اکیسویں صدی میں قدم رکھ رہے ہیں۔ اس نئے ہزاریے میں ہمیں اپنے ادبی اور تہذیبی رویوں پر از سرِ نو غور کرنا ہوگا۔ تعصب اور تنگ نظری کے بنائے ہوئے بدنما اور بے بنیاد سانچوں کو توڑنا ہوگا جو ہماری فکری آزادی میں مانع ہیں۔ تبھی ہماری لسانی اور تہذیبی وراثت کا تحفظ ممکن ہے۔ کہانی کی زیریں لہروں سے اُبھرنے والا یہ تاثر قاری کو غور و فکر کی دعوت دیتا ہے کہ اگر زبان کو محدود کیا گیا یا اُس کو کھلی ہوا سے محروم رکھا گیا تو یہ بسترِ مرگ پر حسین و جمیل خاتون کی مانند ہوگی۔ اس طرح کہانی کا رجائی پہلو بھی قابلِ غور ہے کہ مصنف نے ایک تجربہ کار ڈاکٹر کی شکل میں مریضہ یعنی اردو زبان و ثقافت کے مرض کی نہ صرف تشخیص کر دی ہے بلکہ اُس کے اسباب بھی بتا دیے ہیں اور فیصلہ اُن کے لواحقین اور ورثاء پر چھوڑ دیا ہے۔ فن کار نے مریضہ کے بیان میں ایسا رمزی اور تمثیلی پیرائیہ بیان اختیار کیا ہے جو اردو زبان کے مختلف نقش و نگار کو بطریق احسن اُجاگر کرتا ہے۔ مذکورہ مجموعہ کا انتساب اپنے بچوں کے نام کرتے ہوئے افسانہ نگار نے جو یہ دُعا کی

ہے:

''کہ وہ بڑے ہو کر ان کہانیوں کو اسی زبان میں پڑھ سکیں کہ بادِ صبا کے
انتظار کی مدّت کچھ تو کم ہو۔''

اس سے بھی اردو زبان کے تئیں مصنف کی بے پناہ محبت کا اظہار ہوتا ہے۔ یوں تو افسانہ نگار اپنے مقصد کو فضا کے ذریعے ہی واضح کرنے میں کامیاب ہے مگر جہاں کہیں ضرورت ہوئی ہے وہ مکالموں سے بھی گُریز نہیں کرتا۔ یہ مکالمے چُست، دُرست اور مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ فضا کو واضح کرنے میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ سید محمد اشرف کی اِس ہُنر مندی کی بھی داد دینی چاہیے کہ کہانی میں مریضہ کے آقا اور اُس کے رشتہ داروں کا بیان تو ہے مگر ان کا قومی اور لسانی پس منظر واضح نہیں کیا جاتا۔

ساتویں کہانی کا نام ''نجات'' ہے سید محمد اشرف کی اس کہانی کو پڑھ کر پریم چند کا ناول ''گئو دان'' اور اس کا مرکزی کردار ہوری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ ہوری جو اپنی تمام تر مفلسی اور محرومی کے باوجود زندگی بھر گائے پالنے کی ناکام کوشش کرتا ہے اور بالآخر حالات و حادثات کا شکار ہو کر ٹوٹ جاتا ہے۔ ''دھرم کا رکھوالا'' اس کی نجات کے لیے 'گئو' کو دان کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ اُس کا کُل اثاثہ چند ٹکوں پر منحصر ہے۔ رسم و رواج کا یہ بھیانک روپ، حسّاس قاری کو ذہنی اذیت میں مبتلا کرتا ہے کہ جو شخص تمام عمر گائے کے لیے ترستا رہا ہو اور اپنی دیرینہ آرزو دل ہی دل میں لیے ہوئے دنیا سے چل بسا ہو، اُس کی نجات کے لیے گائے کی ''دکشنا'' لازمی قرار دی جائے تو اُس سے بڑھ کر انسانی زندگی کا المیہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ فنّی اور فکری اپروچ کے بدلے ہوئے تناظر میں اشرف اپنی کہانی ''نجات'' میں انسانی زندگی کے المیے کو ایک اور زاویے سے پیش کرتے ہیں۔ اور وہ زاویہ ایک ایسے شخص کی روداد پر مبنی ہے جو مُفلسی میں پیدا ہوتا ہے، جوانی سے پہلے بُڑھاپے کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور آخر کار مر جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس کہانی میں بڑے موثر انداز میں دکھایا ہے کہ وقتاً فوقتاً غریب کو دی جانے والی نصیحتیں سب ایک طرف مگر جب اُس کے پاس پھوٹی کوڑی بھی نہ ہو تو وہ کیا کرے؟ ایوب کی پیدائش کے وقت اُس کے گھر میں چٹانے کے لیے شہد کی ایک بوند یا شکر کے چار دانے یا گُڑ کا ٹکڑا تک نہیں ہوتا۔ ایسے موقع پر بچہ کے لیے

ان تمام چیزوں کی کیا اہمیت ہے، والدین سب کچھ جانتے ہوئے بھی مجبور ہیں۔ راوی جو مختلف موقعوں پر اُس کی مدد کرتا ہے مگر جب ایوب نوعمری میں ہی زندگی اور موت کی جنگ میں مبتلا ہوتا ہے بلکہ موت اُس پر حاوی ہوتی ہے تو راوی آخری لمحات میں قرآن کی آیات پڑھ کر جنّت کی آسائشوں کا ذکر کرتا ہے جسے سن کر ایوب محض ایک لفظ 'اونہہ' کہہ کر دم توڑ دیتا ہے۔ یہ لفظ ''اونہہ'' کہانی میں کئی جگہ استعمال ہوا ہے۔ ایوب کی پیدائش کے وقت جب چچا کو شبراتی کے گھر سے کچھ سامان نہیں ملتا ہے اور وہ صرف بچہ کے کان میں اذان دے کر واپس ہونے لگتا ہے تو دودھ کے خالی برتن کو دیکھ کر اُس کے منھ سے 'اونہہ' کا لفظ نکلتا ہے۔ دوسری مرتبہ یہ لفظ راوی خود ادا کرتا ہے جب اُسے ایوب کی ماں کے صندوق سے بستہ کا کپڑا نہیں مل پاتا ہے۔ تیسری دفعہ یہ لفظ امام صاحب کے منھ سے سُننے کو ملتا ہے جب انھیں ایوب کی ماں کے انتقال پر نئی جانماز نہیں مل پاتی ہے۔ اور آخر میں پوری زندگی مفلسی میں گزارنے کے بعد جب راوی ایوب کو جنت کی آسائشوں کے خواب دکھلاتا ہے تو اُس کے منھ سے بیساختہ 'اونہہ' کا لفظ ادا ہوتا ہے جو سعادت حسن منٹو کے افسانہ ''ہتک'' کی 'اونہہ' کے بالکل برعکس ہے تاہم یہاں بھی کلمۂ اُکتاہٹ 'اونہہ' معنی کی کئی تہوں کو کھولتا، اور قاری کو غور و فکر پر مجبور کرتا ہے۔

آٹھویں کہانی ''آخری موڑ'' اس لحاظ سے دلچسپ ہے کہ زیادہ تر واقعات نیم تاریکی میں، دورانِ سفر ریل گاڑی کے ڈبّے میں مکالموں کی صورت میں یا پھر ٹرک سے کچلے ہوئے شخص کے منظر کی آمیزش کی وساطت سے قاری تک پہنچتے ہیں مگر کمال یہ ہے کہ مکالموں کے توسط سے منظر نگاری کے عمل کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ دونوں کی آمیزش سے کہانی بخوبی آخری موڑ تک پہنچ جاتی ہے اور اپنا بھرپور تاثر قاری کے ذہن پر چھوڑتی ہے۔ کیونکہ اسی ''بیان تاثر'' سے کہانی اپنے اصل ہدف کو عبور کر لیتی ہے اور یہ نشان ہے کمپیوٹر کے اس دور میں رشتوں کے بکھراؤ، قدروں کی پامالی اور انسانی بے حسی کا۔ جہاں چچا کی صحت کا نہیں وصیت کا خیال ہے اور یہ دھڑکا کہیں چچا خفا ہو کر اُسے ردّ نہ کرا دیں۔ مذکورہ کہانی میں یہ مراحل اتنی تیزی اور آسانی سے طے ہوتے ہیں کہ افسانہ نگار کی فنّی گرفت اور قوتِ مشاہدہ کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ منظر کی اچانک تبدیلی کو اشرف نے اس کہانی میں ایک فنّی حربے کے طور پر نہایت فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ خوبی یہ

ہے کہ واقعات کا ربط اور تاثر مجروح نہیں ہونے پاتا کیونکہ وہ منظر کو یک لخت بدلنے کے عمل میں حال کو مستقبل سے اور مستقبل کو حال سے مربوط رکھتے ہیں اور اس کے لیے وہ لفظوں کے انتخاب، پچویشن اور اپنے مخصوص اندازِ بیان سے کام لیتے ہیں۔

سید محمد اشرف کی تخلیقات کی یہ بھی ایک بڑی خوبی ہے کہ انھوں نے قصباتی زندگی، جگمگاتے شہروں اور اُن میں رہنے بسنے والے انسانوں کی کلفتوں کو محسوس کرتے ہوئے روزمرہ کی زندگی کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا ہے جہاں ایک نئی دنیا آباد ہے اور پھر مصنف نے ان حیرت خیزیوں کی متحرک تصویریں بنائی ہیں، تفسیر اور تعبیر بیان کی ہے جس میں معاصر صورت حال اپنی تمام تر صفات کے ساتھ اُبھرتی ہے۔

مجموعہ ''بادِ صبا کا انتظار'' کی سب سے طویل اور آخری کہانی ''تلاشِ رنگِ رائیگاں'' ہے جو ضخامت اور موضوعاتی وسعت کے اعتبار سے کہانی کے حدود کو پار کرتی ہوئی ناولٹ کے دائرے میں آگئی ہے گو کہ سید محمد اشرف نے اسے اپنے مجموعے میں طویل کہانی کے طور پر ہی شامل کیا ہے شاید اس وجہ سے کہ اس میں زندگی کے ایک پہلو کی پیش کش اور اُس کے مخصوص رنگ کو نکھارنے پر تمام تر توجہ صرف کی گئی ہے۔ بہر حال اس بحث سے قطع نظر کہ یہ ناولٹ ہے یا طویل افسانہ، ہم فنکار کی بات تسلیم کرتے ہوئے اس پر افسانے کے لحاظ سے ہی گفتگو کریں گے۔ ۸۹ر صفحات پر مشتمل یہ کہانی فنی اور فکری اعتبار سے نہایت چُست اور دُرست ہے جو قاری کو مسلسل اپنی گرفت میں رکھتی ہے۔ یہ شکوہ اپنی جگہ حق بجانب کہ دل لگا کر لکھی جانے والی دل کی کہانیاں، اشرف اور اُن کے معاصرین سے پہلے روٹھ چکی تھیں تاہم اس سے مراد یہ نہیں کہ فکشن کی اس نئی نسل سے پہلے محبت کی کہانی لکھی نہیں جا رہی تھی۔ ہوا یہ تھا کہ فرائڈ کے اثرات اور تجریدیت کے رُجحان نے محبت کی معصومیت اور اُس کی کیفیت کو دبیز اصلاحات کی تہوں میں گُم کر دیا تھا۔ اشرف نے اِس کمی کو شدت سے محسوس کیا۔ اور اتنے بھر پور انداز میں ایک طویل کہانی خلق کر دی جس میں محبت ہی محبت ہے۔ بچپن سے ادھیڑ عمر تک اُمنگ ہے، جوش ہے، ولولہ ہے، تلاش ہے، جستجو ہے۔ قاری اس سحر انگیز ماحول میں محسوس کرتا ہے کہ بانسری کی تان پر عشق کی شعاعیں رقص کر رہی ہیں اور فضا معطر ہو رہی ہے۔

محبت اور چاہت کی اس تصویر کو فنکار نے کہانی کے کینوس پر شیشے کے اُس چوکور ٹکڑے کی طرح اُبھارا ہے جو اپنی ست رنگ شعاعوں سے پوری فضا کو منور کرتا ہے۔ اس وجدانی ماحول میں ارشدؔ تمام عمر ایک خاص رنگ، جذبہ یا محبت کا متلاشی رہتا ہے، وہ رنگ جو ایک جھما کا مارتا ہوا اُس کی آنکھوں کے سامنے آتا ہے اور سرشاری کی کیفیت پیدا کرتے ہوئے اوجھل ہو جاتا ہے اور اپنے پیچھے کئی سوال چھوڑ جاتا ہے:

"یہ رنگ کون سا ہے۔ یہ اتنی کم دیر کے لیے کیوں سامنے آتا ہے یہ کہاں غائب ہو جاتا ہے۔ اس رنگ سے میرا کیا ناطہ ہے۔" (ص ۱۴۸)

نغمہ و نور کی جو تصویر سید محمد اشرف نے کہانی کے کینوس پر اُبھاری ہے اُس میں ارشد تمام عمر ایک مخصوص رنگ، جذبہ اور کشش کا متلاشی رہتا ہے۔ تثلیث کے یہ تینوں زاویے منسلک ہیں محبت سے اور ارشدؔ کے لیے محبت ہی زندگی ہے۔ اسی لیے زندگی کے ہر موڑ پر اُس کو ایک لڑکی ملتی ہے جس میں وہ اپنا خاص رنگ تلاش کرتا ہے۔ ٹریجڈی یہ ہے کہ جب جب اُسے وہ مخصوص رنگ اپنے قریب، بہت قریب، پھولوں کی مہک کی طرح محسوس ہوا، صبا نے اٹکھیلیاں شروع کیں اور پھر ہوا کے ایک تیز جھونکے نے فاصلے کو بڑھا دیا۔ اور ارشد ہمیشہ کی طرح دل مسوس کر رہ گیا۔ مثلاً بچپن میں جب وہ اپنی ماں سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ اپنے سبھی بچوں میں اُسے سب سے زیادہ چاہے، پیار کرے اور اُس کا اظہار بھی کرے کیونکہ اُسے یقین ہے کہ وہ اپنی ماں کو سب سے زیادہ چاہتا ہے، اس لیے ماں بھی اس کو اُتنی ہی شدّت سے پیار کرے۔ ماں کے لیے یہ امتیاز اور اعتراف ممکن نہیں اور ارشد کو محبت کی تقسیم گوارا نہیں۔ بچپن کے ان ہی ایام میں وہ یہ رنگ ارمل میں ڈھونڈتے ہوئے ڈوری لال سے جلن محسوس کرتا ہے لیکن ارمل اپنے پاپا کے ساتھ چلی جاتی ہے اور ارشد اپنی پہلی پسند کا دوپٹہ ہوا میں اُڑتا دیکھتا رہتا ہے اور اُس کے رنگ کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ:

"یہ سفید ہے نہ پیلا نہ سُرخ نہ نیلا۔ یہ سب رنگوں سے مل کر بنا ہوا کوئی رنگ ہے۔"

تبھی تو وہ اُس کی شناخت نہیں کر پاتا ہے۔ جوانی کی طرف پہلا قدم بڑھانے سے پہلے ہی اُسے یہ رنگ غزالہ کے آس پاس نظر آتا ہے اور شائد یہ اُس رنگ کی کشش کا ہی نتیجہ ہے کہ وہ غزالہ

کے قریب، بہت قریب پہنچ جاتا ہے، اور سوچتا ہے کہ کھیل کھیل میں غزالہ اتنی زور زور سے سانس کیوں لینے لگتی ہے اور اُس کا چہرہ سُرخ کیوں ہو جاتا ہے؟ اس کھیل کو امّی کیوں ناپسند کرتی ہیں؟ غزالہ کیوں اُسے اتنا پیار کرتی ہے؟ اور اُس کے کانوں کی لویں سُرخ ہو کر اندھیرے میں کیوں چمکنے لگتی ہیں؟ اور جب وہ 'بدن سے نکلتی گرمی' اور 'اندر والے کمرے' کی شرارت سے واقف ہو کر شادی کے لیے کہتا ہے تو غزالہ جواب دیتی ہے:

''تم مجھ سے بہت چھوٹے ہو۔ ایک دو سال کا فرق ہوتا تو ہو جاتی۔''

موقع کی نزاکت، ارشد کی سنجیدگی اور غزالہ کی غیر سنجیدگی سے قاری سمجھ لیتا ہے کہ یہ انکار محض عمر میں چھوٹا ہونے کی وجہ سے نہیں ہے اور وہ اُس وقت ہیرو کے اور قریب آ جاتا ہے جب ہیرو، یہ جملہ دُہراتا ہے:

''تم بھی دھوکہ دے گئیں غزالہ آپا۔ میں تو سمجھتا تھا کہ بس تم ہی مجھے ٹوٹ کر چاہتی ہو۔''

اس طرح غزالہ، ارشد کے خوابوں کو چکنا چور کرتی ہوئی ریلوے کے ایک بڑے افسر سے شادی کر لیتی ہے۔

رنگ کی تلاش جاری رہتی ہے، اُس میں بسی بھینی بھینی مہک ہیرو کو عائشہ کے قریب کرتی ہے۔ عائشہ بھی اسے بہت چاہنے لگتی ہے مگر اپنے پُر اسرار بدن کو چھونے سے منع کرتی ہے کیونکہ وہ پہلے ہی سے کسی اور کے ساتھ منسوب کی جا چکی ہے۔ ہوا کے دوش پر سوار، ارشد رنگوں کی تلاش میں بھٹک رہا تھا کہ گیتا نے اُسے احساس دلایا کہ تم بوڑھے ہو رہے ہو۔ اور اُس کے سر سے ایک سفید بال توڑ کر اُس کے سامنے ثبوت کے طور پر پیش کر دیا۔ اُسے مایوسی گیتا سے بھی ہوتی ہے جو اُس کو اُس کا اصل روپ دکھا کر جھنجھوڑتی ہے اور وہ بس تلملا کر یہ صدا سنتا رہ جاتا ہے ''سائیں تیرے کارن چھوڑا شہر بلخ''

یہ سبھی کردار جو عمر کے مختلف موڑ پر اس سے ٹکراتے ہیں، زخموں میں اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں اور اُس کو اُس مقام تک پہنچا دیتے ہیں جہاں وہ اپنا سب کچھ کھو چکا ہوتا ہے۔ زندگی کے اس موڑ پر وہ سوچتا ہے کہ کیا یہ سب کچھ سراب تھا؟ کیا زندگی رائیگاں چلی گئی؟ اور تب گیتا ایک ایک

لفظ پر زور دے کر کہتی ہے:

> ''ارشد بابا۔ تم کسی کو نہیں چاہتے۔ ہاں میں تم سے سچ کہہ رہی ہوں۔ تم کسی کو نہیں چاہتے۔ نہ تم ارلی کو چاہتے ہو۔ نہ غزالہ آپا کو۔ نہ عشو کو اور نہ ہی مجھے۔ تم بس ایک شخص کو چاہتے ہو۔ تم کو بتا دوں کون ہے وہ۔ وہ تم خود ہو ارشد تم خود۔ تم اپنے آپ سے محبت کرتے ہو۔ اور خود اپنی محبت سے محبت کرتے ہو۔'' (ص ۱۸۵)

جذبات اور احساسات کے لمس سے بھرپور اس نفسیاتی کہانی (ناولٹ) کا مرکزی کردار ارشد جو مختلف عورتوں سے محبت کرتا ہے، وہ دراصل اُن سے نہیں، خود سے محبت کرتا ہے اور شائد اسی لیے اس کہانی کا عنوان تلاشِ رنگِ رائیگاں رکھا گیا ہے کہ اپنے سے عشق تو نرگسیت ہے جو اصلاً رنگِ رائیگاں ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اشرف کا فکری اور فنی کینوس بہت وسیع ہے---!

۱۔ ان کی کہانیوں میں معاصر حقیقت کا ایسا رویا (Vision) خلق کیا گیا ہے جس میں ماورائیت کی ایک جہت بھی مُستتر ہوتی ہے۔

۲۔ ان کی بیشتر کہانیوں میں واقعہ گہرے تجربے کے طور پر اُبھرتا ہے اور وقوعہ کے فوری پن (Immediacy) کا تاثر زائل ہو جاتا ہے۔

۳۔ انھوں نے اپنی کہانیوں کی بنیاد Storyline پر استوار کی ہے اور وقوعات کی کثرت کے حوالے سے داخلی اور خارجی حقیقت کو باہم آمیز کیا ہے۔

۴۔ تجربے کے اکہرے پن، سپاٹ بیانیہ اور ابہام سے گُریز کرتے ہوئے انھوں نے اپنی تخلیقات میں ایسے عناصر کو جگہ دی ہے جو مفہوم کی کئی سطحیں پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

۵۔ اُنھیں بیان پر فنکارانہ دسترس حاصل ہے لہٰذا تحریر کا ہر جملہ قاری کو نئے حسّیاتی منطقے سے روشناس کراتا ہے۔

۶۔ مکالموں کا تفاعل، واقعہ یا صورت حال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسّیاتی اور جذباتی

تاثر کی شدت میں اضافہ کرنے کا ہے۔

۷۔ اُن کے یہاں بیانیہ، تمثیلی اور استعاراتی طرز اظہار کو باہم آمیز کرنے کی مثالیں ملتی ہیں جس کی وجہ سے کہانی کی خواندگی پذیری (Readibility) بڑھ جاتی ہے۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی تمام کہانیاں اور بحیثیت مجموعی اشرف کی زیادہ تر کہانیاں ماضی سے گُریزاں تو نہیں ہیں لیکن اتنا احساس ضرور ہوتا ہے کہ وہ ماضی اور اُس کے تمام عوامل وعناصر کا بڑی خوبصورتی سے تجزیہ کرنے اور اُس کا محاسبہ کرنے کے اہل ہیں۔فن کاری یہی ہے کہ فن کار گزرے ہوئے کل، لمحۂ موجود اور لمحہ آئندہ کے درمیان اپنی تخلیقی ہُنر مندی سے مشاہداتی سطح پر تفہیم کی نئی راہیں ہموار کرے اور معنیاتی سطح پر حرفِ ربط کا فریضہ بھی انجام دے۔سید محمد اشرف کی کہانیاں یقیناً ان دو تخلیقی تقاضوں کی تکمیل کی طرف لگاتار مائل ہیں جو اُن کے ناقابلِ فراموش ہوتے جانے کا اشاریہ بھی ہے اور عصرِ حاضر کے بڑے فن کار ہونے کی علامت بھی۔

◆◆◆

''چابیاں''

طارق چھتاری کے تکنیک اور اسلوب کی نمائندہ کہانی

زندگی کی مختلف النوع تعبیروں اور تفسیروں کا مظہر ادب ہے اور ادب کی بے کرانیوں میں زندگی کی وسعتیں جلوہ گر ہوتی ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب کا ایک طائرانہ مطالعہ، اس صداقت کا غماز ہے کہ طارق چھتاری نے زندگی کی مختلف جہات پر کافی غور وخوض کیا ہے۔ اور زندگی کو پرکھنے کا ایک الگ انداز اختیار کیا ہے۔ اپنے اس الگ انداز کے سبب ہی وہ افسانوی ادب میں ایک امتیازی شناخت تشکیل دینے میں کامیاب رہے ہیں۔ اُن کے منفرد فنکارانہ انداز کا نقشِ اول پہلی کہانی ''تین سال'' (مطبوعہ ۱۹۷۹ء) سے نظر آتا ہے۔ اس میں انھوں نے رائج بیانیہ کو توڑتے ہوئے Time Sequence کو بدلا ہے یعنی آخری لمحہ سے کہانی اُٹھانا اور پھر وہیں پر لاکر ختم کردینا، فلیش بیک تکنیک کا یہ انداز ''کوئی اور'' میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ''گلوب'' تجرید، تمثیل، علامت اور اشارہ سے مزین ہے۔ لینڈ اسکیپ کی وسعت کی بدولت اِس کو دنیا، کائنات اور اُس کی ہلچل کا استعارہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ''باغ کا دروازہ'' داستانوی طرز پر ہے۔ اِس میں سُننے اور سُنانے والے دونوں موجود ہیں اور نجات دہندہ بھی نظر آتا ہے یعنی اس کہانی میں خوبی کے ساتھ فوک ٹیلس کے موٹیف استعمال ہوئے ہیں۔ ''نیم پلیٹ'' لاس اینڈ گین کی تھیوری پر مبنی ہے۔ اِس میں وجودی تجربے، تشخص کی گُم شُدگی اور تنہائی کے کرب کے وسیلے بنے ہیں اور ''لکیر'' میں افسانہ نگار نے بیانیہ کے سیدھے سادے انداز کو نہ اپنا کر لفظی تلازمۂ خیال کے چھوٹے چھوٹے واقعات، جو مختلف وقتوں میں ظہور پذیر ہوئے ہیں اُن کو یکجا کرتے ہوئے فسادات کی لایعنیت کو ظاہر کیا ہے۔ ''دوسرا حادثہ'' انسانی فطرت اور جبلّت کی کہانی ہے جس میں

حفظِ ما تقدم کے ساتھ شعور پر لاشعور کی فتح کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس میں منظری اسلوب کا سہارا لیتے ہوئے Narration کے بجائے Visuality پر زور دیا گیا ہے۔ یہ انداز ''چھلاوہ اور وہ'' میں بھی موجود ہے۔ ''پورٹریٹ'' اور ''شیشے کی کرچیں'' Reflection کی تکنیک پر ہیں جن میں رنگوں کا استعمال معنوی انداز سے کیا گیا ہے۔ ''ژمبان'' مسخ ہوتے ہوئے چہروں کی علامتی کہانی ہے۔ ''کھوکھلا پہیا'' مونولاگ میں لکھی گئی ہے تو ''چابیاں'' ایک پہیلی کی شکل میں قاری کے سامنے آتی ہے۔

آخر الذکر کہانی (چابیاں) فنی اعتبار سے نہایت مشکل مگر بے حد Effective ہے۔ پیچیدگی تو اُن کی ہر کہانی میں ہے یہاں تک کہ ''دھوئیں کے تار''، ''دس بیگھے کھیت''، ''آدھی سیڑھیاں''، ''بندوق'' اور ''آن بان'' میں بھی۔ کیوں کہ اُن کا بیانیہ سادہ نہیں ہے۔ ایجاز و اختصار اور ایمائیت کے ساتھ نثر پختہ ہے۔ روزمرّہ، محاورے وغیرہ میں کمی نظر نہیں آتی ہے۔ وہ سوچ سمجھ کر الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ اُن کے ڈِکشن (Diction) میں داستانی فضا، تمثیلی عناصر اور تلمیحات ہیں اور گزشتہ تہذیب و ثقافت کی عکاسی کرنے والے الفاظ سلیقے سے استعمال کیے گئے ہیں۔

''چابیاں'' طارق چھتاری کے بیانیاتی ہُنر مندی کی نمائندہ کہانی ہے۔ اسلوب اور تکنیک کے تمام وقیع (Major) عناصر اس میں ظاہر ہو جاتے ہیں اور اس اعتبار سے منفرد بھی ہو جاتی ہے کہ یہ حقیقت اور خواب کی تکنیک کو خوبی سے پیش کرتی ہے اور اُس کے توازن کو بھی برقرار رکھتی ہے۔ طارق چھتاری نے اِس میں ''تحلیلِ نفسی'' سے خاصا کام لیا ہے۔ شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے واقعات کو کہانی میں اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ انسانی زندگی کے تمام ظاہری و باطنی خول اُترتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور قاری زندگی کی حقیقت سے آشنا ہو جاتا ہے۔

کہانی ایک مثلث کی شکل اختیار کیے ہوئے بڑے نظم و ضبط کے ساتھ ماضی اور حال کے واقعات کو لف و نشر کے انداز میں سمیٹے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ یہ صورت حال آغاز سے اختتام تک برقرار رہتی ہے۔ کہانی اس جملہ سے شروع ہوتی ہے:

''ملبا کُریدتے کُریدتے اُس کے ہاتھ بُری طرح زخمی ہوگئے، وہ کئی برس

سے ملبے میں کچھ تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اُسے کس چیز کی تلاش
ہے؟ یہ تو خود بھی نہیں جانتا مگر اُسے لگتا ہے کہ وہ چیز ضرور کسی ملبے کھنڈر یا
دلدل میں چھپی ہوئی ہے۔'' (ص:۱۹۳)

ملبے میں کچھ تلاش کرنے کی کوشش کے منظر کو ذرا وسیع کریں تو ملبہ، کھنڈر، دلدل اور پھر ان تین لفظوں کی مناسبت سے وقت اور سوچ کی طنابیں کھنچتی رہتی ہیں۔ راوی اپنے اردگرد البرٹ، مہاویرا اور ابن سعید کو متحرک پاتا ہے۔ اپنی ہی شخصیت کے یہ تین پہلو دوستی اور دشمنی کے کھیل کھیلتے ہوئے نظر آتے ہیں، اور پھر ان ہی میں وہ اپنے آپ کو تلاش کرتا ہوا اپنے بچپن میں پہنچ جاتا ہے جہاں اُس کے اپنے مکان کا ملبا، ماں اور اُس کے سونے کا چمکتا ہوا دانت شعور اور لاشعور کی آنکھ مچولی کھیلتے ہیں۔ یہ مثلّث کی شکل کبھی دوپٹہ، اسکارف اور آنچل بن کر کبھی چاندی کی انگوٹھی، مہاویر کے جنیئو اور نقشیں پیالہ کی صورت میں اور کبھی تانبے کی صندوقچی، چاندی کی چھڑی اور سنہرے حروف میں لپٹے ہوئے کپڑے کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ وہ اس مثلّث کی چہل پہل اور گہما گہمی میں اپنے آپ کو تنہا پاتا ہے اور جب وہ تنہائی اور بے چینی کا سبب تلاش کرتا ہے تو ایک چمکیلی چیز اُس کی رگوں میں خون بن کر دوڑتی ہے، مشرق سے مغرب کی طرف اور مغرب سے مشرق کی طرف راوی اور قاری، دونوں کی سوچ مُدغم ہوتی ہے کہ کیا دوڑنا اور بھاگنا ہی زندگی ہے؟ کیا ہلچل کی تہوں میں سکون ہے یا سکون کی تہوں میں ہلچل یا پھر زندگی تضادات کا مجموعہ ہے اور شخصیت کو کسی پل قرار نہیں۔!!

طارق چھتاری کی اِس طویل اشاراتی کہانی پر بہت گفتگو ہوئی ہے۔ ابھی چند ماہ پہلے ہمارے دوست پروفیسر طارق سعید نے اس افسانے کے تناظر میں ''مشرق و مغرب کی کشمکش'' کے مذکورہ قضیے کی اپنے طور پر تشریح کی ہے اور خاکسار کی تنقیدی تعبیر کی مزید توسیع کرتے ہوئے لکھا ہے:

''کیا ہے مشرق اور کیا ہے مغرب؟ مغرب، مشرق کو دقیانوسی بوعقل اور
جہالت جو قرار دیتا ہے اور خود کو معقولات و ریاضیات اور تکنیک کا حامل،
علم محض کا داعی اور نفس انسانی کی ضرورتوں کا کفیل بتاتا ہے۔ مغرب،

مشرق کی روح وضمیر کا منکر تو ہے ہی، اس کی اقدامی تحریکات کو بھی اندھیرے کی کھوج قرار دیتا ہے۔ اور تو اور خود مشرق بھی مغرب کی 'چمک' سے لرزہ براندام ہے۔ رشک نہیں بلکہ حسد کا شکار ہے۔ مزید حیرانی یہ کہ مشرق کو اپنی اس ظلمت پسندی (اندھی دوڑ) کا احساس تک نہیں بلکہ وہ اسے نورٌ علیٰ نور سمجھتا ہے"۔ (اردو نامہ ص: ۱۲۸، نومبر ۲۰۱۷ء، بمبئی یونیورسٹی، ممبئی)

نتیجتاً بات پھر اُسی محور معنی پر مرتکز ہوتی ہے کہ زندگی، تضادات کی شکار ہے اور اس کا اضطراب از حد زیادہ ہے۔

(ii)

تحیّر، تجسّس اور استفہام کی کیفیت سے بھرے ہوئے اس افسانہ کے مطالعہ سے جو پہلا تاثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ 'چابی' زندگی کا ایک قدم ہے، بڑھتا قدم۔ اگلا قدم کس جانب اُٹھایا جائے جس سے زندگی کی گتھیاں سُلجھ سکیں اور انسان کامیابی کی منزل پا سکے۔ سفر کی دُھن، جوش اور پھر جنون کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پہلا خواب جس منظر کو اُجاگر کرتا ہے وہ ہے منزل تک پہنچنے میں پیش آنے والی دشواریوں کا منظر۔ جس میں کانٹوں کی بڑی بڑی جھاڑیاں، عجیب وغریب مخلوق جس کی شکل ہاتھی کی، مُنھ شیر کی طرح اور پاؤں انسانوں کی مانند ہیں۔ پھر اپنا گھر، اپنا بچپن، نانی اماں کی سوئیوں والے مُردہ شہزادے کی کہانی، پیاس کی شدّت، دلدلی زمین وغیرہ وغیرہ۔

تاریخ شاہد ہے کہ خوابوں اور اُن کی تعبیروں سے اردو ادب میں بڑا کام لیا گیا ہے۔ مثنویوں، داستانوں، ناولوں اور افسانوں میں انھیں منطقی طور پر پیش کیا گیا ہے مگر اس افسانہ میں غیر منطقی رویّہ اختیار کرتے ہوئے خواب کے اندر سوچ کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ یہ سوچ کردار کی نفسیات اور کیفیات سے قاری کو متعارف کراتی ہے، موضوع پر روشنی ڈالتی ہے اور پیش بینی کا کام کرتی ہے یعنی چابیاں خاکہ تیار کرتی ہیں محل کا۔ خوابوں کا ایسا محل جو ہزاروں میل دُور مشرق میں واقع ہے اور جس میں داخل ہونے کے سو دروازے ہیں اور ہر دروازے میں دس تالے ہیں اور ہر تالا دو چابیوں سے کھلتا ہے۔ کہانی کے ہیرو کی پہلی کوشش اُسے صندوقچی تک پہنچا دیتی ہے جس

میں دو ہزار چابیاں موجود ہیں۔ دوسری کوشش محل کی تلاش اور اُس میں داخل ہونے کا جتن ہے۔ مسافر صحراؤں، دریاؤں، جھاڑیوں اور پگڈنڈیوں سے ہوتا ہوا انجانی منزل کی طرف رواں دواں ہے کہ ایک بستی میں پہنچتا ہے جہاں اُسے سہارا دیتی ہے ایک صنفِ نازک جیوتی اور پھر وہ خود اُس کا سہارا بن جاتا ہے۔ دراصل حسین لمحات مشکل ہی نہیں، تلخ ترین حالات میں محبت واپنائیت کا مداوا ثابت ہوتے ہیں، ذہنی اور روحانی سکون کا سبب بنتے ہیں۔ صبح وشام، کوہ ودشت میں بھٹکنے والا نڈھال مسافر رفتہ رفتہ یہاں کی نرم گرم چھاؤں میں عافیت تلاش کرتا ہے اور اصل تلاش سے غافل ہو جاتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ اب اُسے معلوم ہو گیا ہے کہ وہ محل بس سامنے والی پہاڑی کے اُس طرف ہے، جب چاہے گا پہنچ جائے گا۔ دراصل زندگی کی حقیقت یہی ہے جب خواہش، آرزو پوری ہونے کے قریب ہوتی ہے تو اتنی دیر ہو چکی ہوتی ہے کہ منزل سامنے ہونے کے باوجود وہ ماند پڑ جاتی ہے۔ یہی زندگی کا فلسفہ ہے اور یہی کہانی کی تھیم بھی ہے:

> ”خوشی کا تعلق صرف خواہش کی تکمیل سے نہیں ہے بلکہ مناسب وقت پر خواہش کی تکمیل سے ہے۔ خواہشیں اکثر پوری ہوتی ہیں مگر خوشی شاذ و نادر ہی ملتی ہے۔ اس کے ساتھ بھی یہی ہوا تھا۔ شاید وہ محسوس کرنے لگا تھا کہ اتنا وقت گزرنے کے بعد، اتنی محنت اور تکلیف برداشت کر کے محل تو ملنا ہی تھا۔ یہ اس کی اُجرت ہے، یہ اس کا حق ہے۔ یا پھر یہ اطمینان تھا کہ محل قریب ہے اور چابیاں اس کے پاس ہیں۔“ (ص:۲۱۲)

عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ انسان آزادی چاہتا ہے مگر کوئی آئیڈیل بھی اپنے آپ پر مسلّط کر لیتا ہے۔ وہ آگے بڑھنا چاہتا ہے لیکن رشتوں سے دامن بچا بھی نہیں پاتا ہے اور پھر خود ہی محسوس کرتا ہے کہ اُس کے اپنے تسلیم کیے ہوئے رشتے بیڑیاں بن گئے ہیں اور پھر وہ ایک دوسرے میں پیوست رشتوں سے چھٹکارا حاصل کرنے کے جتن کرتا ہے جیسے وہ اپنی ماں کی چمکتی ہوئی سونے کی زنجیر کو ایک پل میں توڑتے ہوئے اُس کا دوسرا مصرف نکال لیتا ہے:

> ”جب وہ اگلے شہر میں داخل ہوا تو اُس کی ماں کی آخری نشانی سونے کی ایک موٹی زنجیر اُس کے گلے سے کھل کر پیروں کی طرف سرکی، رکاب بنی

اور وہ کود کر گھوڑے کی پیٹھ پر سوار ہو گیا۔''　　　　(ص:۱۹۸)

دوسرے خواب سے پہلے وہ زمین کے آخری سرے تک پہنچ جاتا ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے لیے اُس نے ماں کی آخری نشانی بھی بیچ کر گھوڑا خرید لیا تھا۔ ماں کی دی ہوئی سونے کی زنجیر دورانِ سفر اُس کے گلے سے کُھل کر علامتی ڈھنگ سے رکاب بنی تھی اور وہ گھوڑے کی پیٹھ پر سوار ہو کر یہاں تک پہنچا تھا۔ علامت تجرید کی شکل اختیار کرتی ہے اور سفر کی تکان سے نڈھال مسافر کی رانوں کی گرفت سے گھوڑے کی پیٹھ پھسلتی ہے اور سمندر کے پُر کیف سفر کا پیش خیمہ بنتی ہے۔ نُدرت یہ ہے کہ خواب کے اِس حصّہ میں کیفیت کے لمس کے بیان کو قاری کا ذہن قبول ہی نہیں محسوس بھی کرتا ہے۔ مسافر اپنی من چاہی منزل کے حُصول کے لیے تصویروں کے تینوں نقش کو مسخ کر دیتا ہے، چہروں کو نوچ ڈالتا ہے، اُنھیں قتل کر دیتا ہے۔

تاریخ، تہذیب اور ثقافت کو ملحوظ رکھیں تو منظر نامے پر اُبھرنے والے یہ تین رویّے بڑی ایمائیت کے ساتھ آریائی، دراوڑی اور سامی نسلوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ علامتی طور پر، اشاروں ہی اشاروں میں تین تہذیبیں بن جاتی ہیں۔ ہند، اسلامی اور عیسائی تہذیب۔ اور فرائڈ کے تین ذہنی سطحوں کی نمائندگی بھی ان ہی کے ذریعے ہو جاتی ہے لیکن افسانوی ہُنر دریا کو کوزے میں بند کر لینے والا ہے، پلک جھپکتے صدیوں کے منظر بدل دینے والا تمثیلی انداز ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار تینوں رویّوں کو مٹا دینے کے بعد فاتح کی حیثیت سے منزل کی طرف بڑھتا ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ اردو ادب میں خوابوں سے بڑا کام لیا گیا ہے۔ افسانہ ''چابیاں'' کی خواب تکنیک کو ہمارے ساتھی، پروفیسر طارق سعید ''حقیقت نگاری'' کے فن پر منطبق کرتے ہیں۔ وہ اِس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں: ''آبِ حیات کی جستجو میں خوابوں میں سرگرداں ہونا، کیا زبردست Paradox ہے''۔ اِس بابت مزید لکھتے ہیں: ''یہی حقیقت مشرق ہے جو صرف خوابوں کا شکار نہیں بلکہ خواب غفلت کے مزوں کو معراج حیات تصور کرتا ہے۔ یہ مزے بھی عجیب وغریب ہیں۔ عجیب یوں کہ راتوں رات، قصر سلیمان کا خواب دیکھتے ہیں اور غریب یوں کہ بیچارے فی الواقعی شہر ظلمت کے باسی ہیں''۔ (ایضاً، ص:۱۲۹) مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ خوابوں کو حقیقت میں تبدیل کرنے کا ہنر، افسانہ ''چابیاں'' میں مکمل آب وتاب کے ساتھ موجود

ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''چابیاں'' کے بیانیوں میں موجود، تیسرا خواب، خوابِ غفلت بن کر اُبھرتا ہے۔ گرہستی اُسے اپنے حصار میں لیتی ہے اور وہ بے نام شخص جس نے جیوتی کے کہنے سے اپنے آپ کو سندیپ تسلیم کر لیا، وہ گھریلو اور دنیاوی چیزوں میں اِس حد تک اُلجھ جاتا ہے کہ اس میں کاہلی اور سُستی پیدا ہوتی جاتی ہے اور وہ ان کے جواز کے بہانے تراشتا ہے۔ وہ اس وجہ سے کہ اُس نے جن باتوں کو کبھی ترجیح نہیں دی، اب وہ اُنھیں میں الجھ گیا ہے۔ فتح حاصل کرنے کے بعد بھی وہ ایک نرغے میں ہے کیوں کہ وہ تینوں رویّے اس کے بچّے میں اُلجھ گئے ہیں اور وہ دُور کھڑا ہے۔ اس خواب کی تعبیر یہ ہے کہ وہ اپنے مقصد میں تندہی سے لگنے کے بجائے دنیاوی کاموں میں اُلجھ جائے گا۔ یہی تعبیر ہے اور یہی پیشین گوئی۔ اشارے اِن ہی باتوں کی نشان دہی کرتے ہیں کہ جو خواب میں ہوتا ہے وہی افسانہ میں آئندہ ہونے والا ہے۔ پیش کش کا انداز جُداگانہ ہوتا ہے کہ قاری فوری سمجھ نہیں پاتا ہے بلکہ اگلے حصّہ کو پڑھ کر محسوس کرتا ہے۔ تشبیہات، استعارات اور اشارات کے ساتھ ساتھ طارق چھتاری نے تلمیحات اور قدیم متن کے حوالوں سے بھی کام لیا ہے جیسے مچھلی کے پیٹ کو پھاڑنے، درخت کے تنے سے نمودار ہونے اور دیوار کے گرنے کو تلمیح کے طور پر پیش کرنا یا پھر یوسف خاں کمبل پوش کے سفر نامے 'عجائباتِ فرنگ' کا حوالہ۔ مثلاً:

> ''اُسے یاد آیا ابن سعید جب مہاویر کا کمبل اوڑھ کر البرٹ سے ملنے سفر پر نکلا تو کن کن دشواریوں کا سامنا کیا تھا۔'' راہ میں موضع طور ملا، وہاں پہنچا اور اونٹ پر سوار ہو کر کوہِ طور چلا۔ طور سے کوہِ طور تک چار روز کی راہ تھی۔ راستے میں بلندی سے نشیب میں بہتا ایک چشمہ نظر آیا، وہیں ایک کھجور کا درخت تھا۔ دیر تک وہاں بیٹھ کر سُستایا۔ جب کوہِ طور پہنچا تو پھولا نہ سمایا۔ پہاڑ کے اوپر ایک قلعہ بنا تھا، وہیں ایک مکان گنبددار تھا۔ حضرت موسیٰ اسی جگہ روشنی اور تجلّیِ خدا دیکھ کر سجدے میں گرے تھے۔ وہ پتھر دیکھا جس پر حضرت موسیٰ کی پیٹھ کا نشان تھا۔ کیا کیا عجائبات دیکھے اور پھر سفر کے لیے کمربستہ ہوا۔'' (ص:۲۰۴)

(iii)

یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ افسانہ نگار نے اِس نکتہ پر خاصا زور دیا ہے کہ محل کو پانے سے زیادہ خوشی اُس کو محل کی چابیاں ملنے سے ہوئی تھی کیوں کہ وہ منزل کا آغاز تھا، عنفوانِ شباب تھا۔ اب اگر اسی دوران، حسبِ منشا محل مل جاتا تو خوشی دوبالا ہو جاتی یعنی وقت پر تکمیل نہ ہونے کی بنا پر خوشی کا احساس ماند پڑتا چلا جاتا ہے۔ ''محل'' بھی ''چابی'' کی طرح استعارہ ہے زندگی کا۔ اور زندگی کو متحرک کرنے والی جو شئے یہاں مستعار لی گئی ہے وہ ''چمک'' ہے۔ چمک ارتعاش پیدا کرتی ہے، حواسِ خمسہ میں شدّت اور دورانِ خون میں تیزی لاتی ہے، کچھ کرنے کی آرزو کو بے حد فعال بناتی ہے تبھی تو ابن آدم کی ترجمانی کرتے ہوئے شاعر کہہ اُٹھتا ہے:

چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موجِ حوادث سے
گر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے

زندگی کی حقیقت، موت کے تصوّر کے بغیر اور خوشی کا تصوّر غم کی حقیقت کے بغیر مکمل نہیں اور روشنی بے معنی ہے، اندھیرے کے بغیر۔ کہانی بھی انھیں تضادات کو منعکس کرتی ہے کہ جہاں 'جیوتی' ہے وہیں اندھیرا ہے لٰہذا 'سندیپ' روشنی کی حقیقت جاننے کے لیے اندھیروں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ یہ سوچ کر کہ چلنا ہی زندگی ہے۔ طلب، چاہت اور للک بن کر اُسے آگے بڑھنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ تگ ودَو رائیگاں نہیں جاتی اور آخر ایک دن:

> ''خوشی سے نظریں آسمان کی طرف اٹھ گئیں۔ صبح ہو رہی تھی اور روشنی آسمان پر پھیلنے لگی تھی۔ کتنے تاریک یگوں کے بعد آج صبح ہوئی ہے، اس نے سوچا اور صندوقچی کھولنے لگا۔ سورج کی پہلی کرن صندوقچی کے اندر داخل ہوئی تو اس کی آنکھیں چندھیا گئیں۔ صدوقچی میں بے شمار چابیاں چمک رہی تھیں۔'' (ص:۱۹۷)

'چمک' کو افسانہ نگار نے ماضی اور حال کے واقعات کو ترتیب دینے اور کچھ کر دکھانے کی جستجو کے طور پر استعمال کیا ہے۔ کالرج کا کہنا ہے کہ:

> ''خیالات ایک دوسرے کو برانگیخت کرنے کی طاقت رکھتے ہیں اور ہر جزوی نمائندگی اُس کلّی نمائندگی کو حرکت میں لا سکتی ہے جو کبھی ماضی میں

اُس کا حصّہ تھی۔" (ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، ص:۲۶۴)

کہانی کا بغور مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ تین اضافی چہروں والا ایک شخص دو ہزار چابیوں والے محل کی تلاش میں نکل پڑا ہے یعنی اس چومکھی شخصیت کا مرکز ومحور ایک بے قرار ومضطرب شخص ہے۔ اِسی لیے جیوتی اُس شخص کا نام سندیپ (روشنی دینے والا) رکھ دیتی ہے۔ اُس کے ارد گرد مہاویر، ابن سعید اور البرٹ کے نام کی شخصیتیں ہیں جن کی اپنی اپنی شناخت ہے۔ مہاویر ظاہری سطح پر قدیم ہندوستانی تہذیب اور مذہب کی نمائندگی کرتا ہے لیکن علامتی طور پر تمام مذاہب کا استعارہ بن کر رونما ہوتا ہے اور دنیا کو تیاگنے کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ ابن سعید ذات کا وہ حصّہ ہے جہاں صحرا کی دھول اور آنکھوں پر چھایا ہوا غبار ہے، دولت ہے، تجارت ہے۔ البرٹ کے پاس بھی بہت کچھ ہے۔ چھوٹی چھوٹی چیزوں پر قناعت ہے اور معمولی عیش و آرام ہے اسی لیے 'ڈسکو تھیک' اور 'اسکاچ' میں پناہ لیتا ہے لیکن 'وہ' جس کا ابھی تک کوئی نام ظاہر نہیں ہو پایا تھا، نام کی بے معنویت کو جانتا ہے، اور سفر کے واسطے رات کی تاریکی کا انتخاب کرتا ہے:

> "دن کی روشنی میں البرٹ، مہاویر اور اونٹوں والا تاجر ابن سعید تو راہ میں آ کھڑے ہوتے ہیں۔"

البرٹ کہتا ہے:

> "اندھیرے میں ڈھونڈنا فضول ہے" تو مہاویر صدا لگاتا ہے۔ "اندھیرے میں تو میں اپنی کٹیا کا راستہ بھی بھول جاتا ہوں" اور ابن سعید، مہاویر کی ہاں میں ہاں ملاتا ہے:
>
> "اندھیرے میں تو میرے تمام اونٹ، چاندی کے پیالے اور کھجوروں کے درخت بھی گم ہو جاتے ہیں اور میں انھیں تلاش کرنا بھی چاہوں تو نہیں کر سکتا۔"

مگر اُس کی (سندیپ کی) آنکھوں میں چمک اکثر بجلی کی طرح کوندتی ہے۔ اُس کا یقین ہے کہ:

> "مجھے جس چیز کی تلاش ہے، اس کی چمک اندھیرے کو نیست و نابود کر

دے گی۔"

اپنی ہی شخصیت کے وہ تین رویّے جو راہ میں حائل ہو رہے تھے، اُنھیں اُس نے مٹا دیا تھا، اپنے عزم، اپنی قوت مدافعت کی بدولت۔ اُس میں حوصلہ تھا، خواب کی حقیقت کی شکل دینے کا عزم تھا، کچھ پانے کچھ دکھانے کی لگن تھی لہٰذا ہر رکاوٹ کو توڑتا ہوا آگے بڑھتا چلا جا رہا تھا، اور جب بھی تھکاوٹ کا احساس ہوتا یا رفتار سُست ہوتی تو وہ محسوس کرتا کہ اُس کی شخصیت کے دیگر حصّے مانع ہو رہے ہیں تب وہ چاق و چوبند ہو جاتا، یہ سوچ کر اُسے تقویت ملتی کہ اُس نے البرٹ کو قتل کر دیا تھا، ابن سعید اور مہاویر بھی اب مُردہ ہیں۔

(iv)

انسانی خواہشات اور نفسیات کو طارق چھتاری نے خواب کے لاحقہ (Format) میں پیش کیا ہے یعنی اُنھیں کردار کے عمل سے ظاہر کرنے کے بجائے خواب میں پایۂ تکمیل تک پہنچتے ہوئے دکھلایا گیا ہے۔ لہٰذا لاشعور میں دبے احساسات خواب میں وجود اختیار کر لیتے ہیں اور قاری اُن کے توسط سے اُن کیفیات تک پہنچ جاتا ہے جو کردار کے اندر پوشیدہ ہیں مثلاً چوتھا خواب یہ احساس دلاتا ہے کہ کن لوگوں نے اُسے اُلجھایا یعنی اندرونی کیفیت کا تہہ در تہہ احساس۔

انسان روایتی بندشوں کو توڑنا چاہتا ہے۔ نئی فضا میں سانس لینا چاہتا ہے۔ اپنی راہ کا خود تعیّن کرنا چاہتا ہے تا کہ اُسے من چاہی منزل کی طرف بڑھنے کا موقع ملے۔ لیکن یہ بھی انسان کی فطرت ہے کہ وہ لاشعوری طور پر اپنی ذہنی آزادی کو خود سلب کرتا ہے اور کسی گڑھے ہوئے تصوّر کے تحت رُکاوٹ کھڑی کر دیتا ہے۔ کبھی عقائد کے وسیلے سے، کبھی چاہت کے توسط سے اور کبھی اپنے ماضی کے ہاتھوں بے بس ہو کر جیسے کہانی کا مرکزی کردار جب خود سندیپ کی شکل میں گھر گرہستی کے چکرویوہ میں گرفتار ہوتا ہے تو دیکھتا ہے:

> "ننھے سے رتھ میں بچے کو بٹھا کر مہاویر باغ کی سیر کرا رہا ہے۔ ابن سعید نے اس کے ہونٹوں سے اپنا نقشیں پیالہ لگا دیا ہے اور البرٹ اس کے لیے بہت سے کھلونے خرید لایا ہے۔ چھوٹے تالوں والی صندوقچیاں، چابی سے چلنے والی موٹر گاڑیاں۔ اور وہ خود اجنبیوں کی طرح اپنے بچّے سے دور

کھڑا ہے۔"   (ص:۲۲۱)

عام طور سے یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ کہانی جتنی مشکل ہوتی جاتی ہے افسانہ نگار اتنے ہی اشارے (Clue) دیتا جاتا ہے۔ طارق چھتاری نے بھی اس بے حد تہہ دار اور پیچیدہ کہانی میں آنے والے واقعے کی پیشگی علامت (Fore Shadowing) کے سہارے قاری کو بہت سے سُراغ دیے ہیں مثلاً:

"سندیپ نے منّا کو اٹھا کر آسمان کی طرف اُچھال دیا۔ جیوتی مُسکرا دی اور بولی۔ بالکل تم پر گیا ہے۔"

یہ اولوالعزمی اور بلندیوں کو چُھو لینے کی لگن کا اشارہ ہے۔

"ناف میں مشک چھپائے ہرن کی طرح"

نئی دُنیا کی تلاش، شہرت اور مقبولیت کا اشارہ ہے۔

"اس سال دوڑ میں اُسے پہلا انعام ملا ہے"

بھاگتی زندگی اور قصدِ سفر کا اشارہ ہے۔ اس اشارے میں زندگی کا وہ تضاد بھی پنہاں ہے جہاں پڑھائی سے زیادہ دلچسپی اندرونی خواہش کے طور پر انجانی منزل پر پہنچنے کی ہے۔

"منّا اب نو اور دو گیارہ سال کا ہو گیا۔"

محاورہ کا وہ بامعنی استعمال جو تفہیم کی طرف لے جاتا ہے اس لیے کہ اُسے آخر میں وہاں سے بھاگنا ہے۔

عمر کا تضاد، سوچ کا تضاد اُس وقت اُبھر کر سامنے آتا ہے جب بچّے کی آوارہ گردی اور بے مصرف بھاگتے رہنے پر قدغن لگانے کی غرض سے اُس سے سوال کیا جاتا ہے تو وہ جواب دینے کے بجائے نہایت اعتماد کے ساتھ سوال کر دیتا ہے:

"بابا، آپ نے نٹنی کی قبر دیکھی ہے؟ سامنے والی پہاڑی پر، جہاں سے پُرانا ٹوٹا ہوا محل دکھائی دیتا ہے۔"

دو نسلوں کا یہ تضاد نئی نسل کی الگ شناخت کا اشارہ ہے۔ اِس طرح کے درجنوں اشارے یہ تاثر دینے میں کامیاب ہیں کہ ہر نسل اپنا الگ آئیڈیل رکھتی ہے اور جن میں کچھ کر دکھانے کی لگن

ہے وہ اُلٹی سمت کا انتخاب کرتے ہیں جیسے مچھلی دریا میں بہاؤ کی طرف نہ جا کر مخالف لہروں کو کاٹتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ یہی سلسلہ ہزاروں سال سے چل رہا ہے خوبی یہ ہے کہ افسانہ نگار نے ظاہر نہیں کیا ہے کہ ''پھر کیا ہوگا؟'' مگر قاری بین السطور کو بھانپ لیتا ہے، پیش آئند واقعات کے تانے بانے بُن لیتا ہے۔ مثلاً یہ خواب:

''محل کے تمام دروازے آپ ہی آپ کھلتے جا رہے ہیں ...... برابر کے کمرے سے گردن جھکائے ایک شخص نمودار ہوتا ہے اور دونوں ہاتھ آگے بڑھا کر ایک چمڑے کا کوڑا اُسے پیش کرتا ہے۔ وہ جیوتی پر کوڑے برسانے لگتا ہے۔ جیوتی کے کپڑے جگہ جگہ سے پھٹ جاتے ہیں اور بدن سے خون بہہ رہا ہے۔ بال اُلجھے ہوئے ہیں۔ اور آنکھوں کا کاجل آنسوؤں کے ساتھ بہہ کر رخساروں پر پھیل گیا ہے۔ وہ جیوتی پر اَن گنت کوڑے برسا چکا ہے۔ جیوتی فرش پر پڑی تڑپ رہی ہے اور اپنی مدد کے لیے اسی کو پکار رہی ہے۔''

''سندیپ ......میرے سندیپ ...... مجھے بچاؤ۔''

اُس کا ہم شکل پھٹے کپڑے پہنے کونے میں گردن جھکائے کھڑا ہے۔

''وہ ہے تمہارا سندیپ۔ پکارو اسے، وہ مجبور ہے، وہ کچھ بھی نہیں کر سکتا۔''

''بابا!!......''

اس کے کانوں میں منا کے چیخنے کی آواز آئی۔ دونوں سنتری منا کو رسیوں سے باندھے گھسیٹے ہوئے لا رہے تھے۔ اُس نے دیکھا منا کے جسم پر بے شمار مکڑی کے جالے لپٹے ہوئے ہیں۔ ایک سنتری نے اس کے بال پکڑ کر اوپر اُٹھایا۔ منا منہ کھولے اسے تک رہا ہے۔ اس نے منا پر بھی کوڑے برسانے شروع کر دیے ہیں۔

''بابا......بابا......''

''منّا بُری طرح چیخ رہا ہے۔اس نے آنکھیں بند کرلیں اور منّا پر کوڑے
برساتا رہا۔جیوتی چیخ رہی ہے۔
منّا......منّا......'' (ص:۲۲۶۔۲۲۷)

خواب کے اِس منظر میں محبت اور غصّہ کا ملا جُلا اظہار ہے۔لفظوں کے سہارے آنکھوں کے سامنے چلتی ہوئی تصویر سے قاری کو ہمدردی ہورہی ہے مگر اس ہمدردی کا اظہار فن کار الفاظ میں نہیں کرتا کہ یہ فنِ افسانہ نگاری کے اصول کے خلاف ہوگا۔جیسا کہ میں نے پہلے لکھا ہے کہ یہ کہانی حقیقت اور خواب کے وسیلے سے لکھی گئی ہے اِس لیے واہمہ (Fantasy) اور حقیقت (Reality) دونوں ساتھ ساتھ ہیں۔تکنیک اور موضوع کا گہرا تعلق اس لیے بھی نظر آتا ہے کہ فن کار نے زندگی کی حقیقت کو خواب کی شکل میں اور خواب کی زندگی کو حقیقت کے طور پر پیش کیا ہے۔

دراصل یہ خواب اُس کیفیت کا نتیجہ ہے جس میں کہانی کا مرکزی کردار (سندیپ) مبتلا ہے یعنی جب وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ جیوتی اور منا ہی منزلِ مقصود تک پہنچنے میں حائل ہورہے ہیں تو وہ خواب میں اُن کو سزا دینے کی حالت کے منظر کو دیکھتا ہے۔اِس منظر میں اُن کو اذیت کی کیفیت میں مبتلا دکھلا کر قاری کو یہ تاثر بھی دیا جارہا ہے کہ سندیپ موجودہ صورتِ حال سے بے زار ہوتے ہوئے بھی اُن سے بے پناہ محبت کرتا ہے۔آخر میں منّا اور جیوتی کی چیخ پکار سُن کر اُس کی آنکھ کھل جاتی ہے لہٰذا اس خواب کی تعبیر یہ ہوئی کہ اب وہ اپنی منزل پر پہنچنے میں کامیاب ہونے کے بجائے دنیا کے اِسی حصار میں گردش کرتا رہ جائے گا۔یہ خواب بھی دوسرے خوابوں کی طرح پیشین گوئی ہے،آواز دینے کی کوشش یا چیخ پر نامکمل خواب کا ٹوٹنا اِس کی واضح مثال ہے۔

اشاریت، ایمائیت اور طنز سے بھر پور، حقیقت اور خواب کی تکنیک پر لکھی گئی کہانی ''چابیاں'' کائنات کی دائمی سچائی اور متبدل زمانے کے فرق کو منعکس کرتی ہے۔قاری بین السطور کو پڑھتے ہوئے جان لیتا ہے کہ روزِ اوّل سے ترقی کے دروازے پر پڑا قُفل دو چابیوں سے کُھلتا رہا ہے یعنی عقل اور عمل سے۔جیسے جیسے انسان عقل اور عمل کے قریب ہوتا جاتا ہے،ترقی کرتا جاتا ہے لیکن جب جب محض دنیاوی چمک دمک اُس پر مسلّط ہوتی رہی ہے وہ فریب میں مبتلا ہوا ہے

اور سراب کی طرف بھاگا ہے۔ سراب کو سمندر سمجھ کر بھاگتے رہنے میں کیا کچھ چھوٹ رہا ہے، ٹوٹ رہا ہے اُسے اس کا احساس نہیں، اور جب احساس ہوتا ہے تو بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ اِس ذہنی، نفسیاتی اور اضطرابی کیفیت کو طارق چھتاری نے اپنے مخصوص فنّی حربوں کے ساتھ فرائڈ کی تحلیلِ نفسی کی تکنیک کے ذریعے اُجاگر کیا ہے۔ انھوں نے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے واقعات کو مذکورہ کہانی میں اِس طرح مدغم کر دیا ہے کہ یہ اُن کی نمائندہ کہانی بن گئی ہے۔

◆◆◆

انیس رفیع کے تخلیقی سفر کا معروضی مطالعہ

۱۔انیس رفیع زندگی کے آئینے میں

انیس الرحمٰن خاں ادبی حلقے میں انیس رفیع کے نام سے مشہور ہوئے۔وہ ۵/جنوری ۱۹۴۵ء کو سلیم آباد پُھلہرا گاؤں، تھانہ حاجی پُور ضلع ویشالی میں پیدا ہوئے۔ پرائمری تعلیم آبائی گاؤں میں حاصل کی۔ کلکتہ مسلم آرفینج سے ہائی اسکول، مولانا آزاد کالج سے انٹر اور بی اے (آنرز)، یونیورسٹی کالج آف آرٹس سے علم سیاسیات میں ایم اے اور لاء کالج کلکتہ سے ایل ایل بی کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۶۹ء میں پہلا تقرر حاجی پور، ویشالی کے جے ایل کالج (بہار یونیورسٹی) میں لیکچرر کی حیثیت سے ہوا۔ ۱۹۷۵ء میں UPSC کے ذریعے آل انڈیا ریڈیو گورکھپور میں پروگرام ایکزیکیٹیو کی حیثیت سے تقرر ہوا۔ ۱۹۸۰ء میں آکاش وانی کلکتہ اور ۱۹۸۹ء میں پٹنہ تبادلہ ہوا۔ ۱۹۹۱ء میں ،منڈی ہاؤس میں دُوردرشن کے اسسٹنٹ اسٹیشن ڈائرکٹر کی حیثیت سے تعینات ہوئے۔ چھ ماہ کے لیے فلم انسٹی ٹیوٹ پونا (مہاراشٹر) میں اور پانچ سال کلکتہ میں قیام پذیر رہے۔ ۱۹۹۷ء میں ڈائرکٹر ہو کر ڈبروگڑھ (آسام) دُوردرشن کی ذمہ داریوں کو سنبھالا ۲۰۰۰ء میں گھر سے قریب، مظفر پور آ گئے۔ ۲۰۰۴ء میں کوہیما (ناگالینڈ) تبادلہ ہوا۔ کوہیما سے ہی ریٹائر ہوئے۔ سبکدوش ہونے کے بعد دو سال پٹنہ کے اگنو سینٹر میں درس و تدریس سے منسلک رہے۔ ۲۰۰۸ء سے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں بحیثیت وزیٹنگ فیلو کے اردو ماس کمیونیکیشن میں تدریس کے تعلق سے خدمات انجام دے رہے ہیں۔

۲۔انیس رفیع کے افسانوں کا منظر و پس منظر

انیس رفیع کی کہانیوں کے منظر و پس منظر سے جس معاشرے کی واضح تصویر اُبھر کر آتی ہے وہ صوبۂ بہار اور اس کے قرب و جوار کی ہے۔اس معاشرے کو انھوں نے روز اول سے ذہن نشین

کیا اس میں کھیت کھلیان، کسان مزدور، کچے پکے مکان، دھول بھری سڑکیں، گائے، بیل، بھینس اوران کے طبیلے ہیں۔ ٹم ٹم گھوڑا گاڑی، یکہ، ہل، بہنگا، کیلا اور امرود باغی کے مناظر کے ساتھ کٹہل، آم، تاڑ کے پھل، مکئی، چنا، نیبو، گاگر نیبو، دھان، گیہوں، سبزیاں، ساگ سرسوں، تیسی کی فصلیں، کولھو، ڈھینگی وغیرہ بسے ہوئے ہیں۔ لوک گیت، ہولی کی پھگنہٹ، چٹھ گیت، بیاہ کے گانے، کجری، مسیحا، آلہا اودل، رامائن، نوٹنکی، شادی کے رسم و رواج، مچھلی کا شکار یاد ہے۔ ان کی تخلیقات کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ انھیں کھیلوں میں پر چکہ، کبڈی، گلی ڈنڈا، تاش، لوڈو، کوڑی وغیرہ بہت پسند تھے۔ مشروب میں تاڑی، چائے، بیل انار کا ذکر ان کی جائے پیدائش سے وابستگی کی یاد دلاتا ہے۔ تعلیم کے معاملے میں انھوں نے یہ منظر اُبھارا ہے کہ بہار کے دیگر گاؤں کی طرح ان کا یہ گاؤں بھی خاصہ پچھڑا ہوا تھا۔ مگر نومبر میں لگنے والے چھتر میلہ کو وہ بھول نہیں پائے ہیں۔ اس میں ناچ اور نوٹنکی پارٹی اپنے فن کا مظاہرہ کرتی تھی۔ دُور دُور کے مشہور پکوان ساز، دست کار، حلوائی کے علاوہ دیہی صنعت و حرفت میں کام آنے والی بیشتر چیزیں بکتی تھیں۔ دسہرہ، ہولی اور چھٹھ یہاں بڑے اہتمام سے منایا جاتا تھا۔ عید، بقر عید، محرم اور شب برات کا انعقاد بھی بڑے جوش و خروش سے ہوتا تھا۔ دیہی حسیت سے عبارت تہذیب و تمدن اور رسم و رواج کی یہ تمام جھلکیاں اُن کی تخلیقات میں ڈھل گئی ہیں۔

انیس رفیع حاجی پور ویشالی سے پرائمری کلاس پاس کر کے ۱۹۵۴ء میں اپنے والد کے ساتھ کلکتہ چلے گئے اور ایک کثیر مسلم آبادی والے علاقے میں سکونت اختیار کی یعنی وہ محلے جو کلکتہ کی مشہور بڑی مسجد 'مسجد نا خدا' کے گرد آباد تھے۔ اُن کی مختلف تحریروں سے اس علاقے کا جو منظر اُبھرتا ہے اُس کے مطابق مسلم محلوں میں زکریا اسٹریٹ نمبر ایک اور کولوٹولہ بہت مشہور تھے۔ اس کے اطراف میں ملی جلی آبادیاں تھیں جن میں ہندو، جین (بیشتر مارواڑی) مسلمان، سکھ سبھی شامل تھے۔ مسلمانوں میں اردو بولنے والوں کی تعداد زیادہ تھی بلکہ غلبہ بھی انہی کا تھا۔ بنگالی مارواڑی ان علاقوں کی اقلیت تھی اور اب بھی ہے۔ برلا کا مشہور خاندان سب سے پہلے اس علاقے میں آکر بسا تھا۔ پہلا برلا گھنشیام داس، زکریا اسٹریٹ میں ہی مقیم ہوا تھا۔ اس کی وجہ سے مارواڑی بزنس مین کی ایک بڑی کھیپ اس علاقے میں آکر آباد ہوگئی۔ برلا کے علاوہ آئی ڈی جالان ٹانڈیا، سراؤگی،

بالوڈیا، سانگانیریا، شاہ، برجائیا، جُھن جُھن والا وغیرہ بھی یہاں مقیم تھے۔ انہی لوگوں نے ہگلی ندی کے کنارے بڑا بازار کا علاقہ بسایا۔ ہگلی ندی کے ذریعے جوٹ، کپڑا دیگر ساز و سامان بذریعہ کشتی اور جہاز فروخت کے لیے ان مارواڑی آڑھتیوں اور دُکانداروں کے پاس آتے تھے۔ گویا بڑا بازار مختلف اسباب و اجناس کا نہ صرف گوداموں میں ذخیرہ کرتا بلکہ Retail دکانداروں کو بھی سپلائی کرتا۔ زکریا اسٹریٹ ان دنوں جہاز رانوں اور کشتی رانوں کی آماجگاہ تھا۔ سڑک ٹرانسپورٹ کی کھپت بھی وہاں زیادہ تھی جس کی باگ ڈور متوسط مسلمانوں کے ہاتھ میں تھی۔ گویا ہندو مسلمان دونوں بزنس طبقہ مکمل اشتراک سے اپنے تجارتی عزائم پورا کرتا اور خوشحال زندگی بسر کرتا۔ اس علاقے میں بنگلہ لسانی اور تہذیبی محرکات و اثرات تقریباً ناپید تھے۔ اردو ہندی بولنے والے بنگلہ کم ہی بولا کرتے تھے۔ اُن دنوں درگا پوجا، کالی پوجا، سرسوتی پوجا کے اثرات بھی ایسے نہ تھے جو آج ہیں۔ بلکہ ان علاقوں میں محرم تعزیہ کا جلوس زیادہ نمایاں تھا جس کے شاہد مسلمانوں سے زیادہ ہندو باشندگان ہوا کرتے تھے۔ آزادی اور بٹوارے کے ساتھ یہ صورت یکسر بدل گئی۔ اب اردو بنگلہ کلچر کے اختلاط کی صورت اردو میں بھی الگ الگ کی جارہی ہے۔ اور یہ آمیزہ ساٹھ کی دہائیوں سے زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ جب نئی نسل اردو افسانے کے روایتی حصار کو توڑتے ہوئے اُس میں بنگلہ حسیات کو شامل کرتے ہیں جو ان کے روزمرہ میں دخیل تھے۔ ایسے افسانہ نگار جن کی طویل فہرست ہے محض دلی، لکھنؤ یا بعد کو بہار کی پیروی نہ کر کے علاقائی حقیقتوں، مزاج و معاشرت کی ترجمانی کرنے لگے۔ بنگال بالخصوص کلکتہ کے مسائل، سیاسی تحریکات، جماعت نسواں کو درپیش خانگی اور نفسیاتی اُلجھنیں، تعلیمی ترقی کے فیض سے ان کا فکری بدلاؤ، غیر اردو حلقہ سے تفاعل، جذبہ اشتراک، فکری اور ثقافتی پیوستگی، یہ وہ مظاہر ہیں جو خاصی تعداد میں تواتر سے، ان کے افسانوں میں راہ پا سکے ہیں۔ مطلب یہ کہ انیس رفیع کے ساتھ ادیبوں کا وہ طبقہ سامنے آیا جو بلاتفریق مذہب و ملت، زبان و ثقافت، مقام و چوحدّی، متصادم زمینی حقائق کو اپنی تخلیق میں جذب کر رہا ہے۔ مابعد جدید ادب کا تصور بھی یہی ہے کہ علاقائی صداقتوں کو اردو کے روایتی مرکزوں سے الگ کر کے ان کا انفراد قائم کیا جائے، ان کا اپنا تشخص قائم ہو اور بڑے تناظر میں ان کا اپنا ایک آفاق ہو۔ اس کا ہرگز مطلب یہ نہیں ہے کہ علاقے کی حصار بندی سے کسی تعصب کو رواج دیا جائے بلکہ اس عمل

سے ان کی بھی ایک پہچان قائم ہو۔ ٹھیک اسی طرح جیسے سونے چاندی کے طرح طرح کے زیور ایک بڑے شیشے کے Display Case میں سجے ہوئے ہوں۔ ان میں ہر خوبصورت زیور اپنا حوالہ آپ ہے۔ یہ زیور اس بڑے Display Case میں اپنی ہیئت اور ساخت کی تنظیم کے مطابق الگ الگ بکسوں میں رکھے گئے ہیں اور بڑے Display Case کا حصہ ہوتے ہوئے بھی وہ ایک الگ ڈبے کا بھی حصہ ہیں۔ یعنی ہیں تو سونا ہی مگر ڈیزائن اور گراہک کی پسند کی وجہ سے اپنے آپ میں منفرد ہیں۔ اسی لیے ادب کی مرکزی یکسانیت کو توڑنے کے لیے یہ اقدام یا ہُنر اپنایا گیا۔ ٹھیک اسی طرح قوت اقتدار کا بھی کوئی با قاعدہ مرکز نہ رہا۔ یعنی اب لکھنؤ، دلی، حیدرآباد، عظیم آباد کی ادب پر لسانی اجارہ داری ختم ہو رہی ہے۔ جو ہے ان سب کا اپنا مرکز ہے۔ ان کا ادب و شعر کا علاقہ معنی خیزی کے انفراد کا علاقہ ہے۔ اس کی پہچان بھی اپنی ہے۔ انیس رفیع کے بیشتر افسانے بنگال اور اس کے قرب و جوار کے تناظر میں لکھے گئے ہیں اس لیے ان کے رس اور رنگ وہیں سے مستعار ہیں حالانکہ ان افسانوں کا کینوس کچھ اتنا پھیلا ہوا ہے کہ گلوب کے کسی نقطے پر لائق انطباق ہیں۔

آسام جسے کبھی Seven Sisters کا صوبہ سمجھا جاتا تھا۔ اس میں آسام، اروناچل، ناگا لینڈ، منی پور، میزورم، تری پورا، شیلانگ شامل تھے۔ ان سات بہنوں کا علاقہ زمین سے زیادہ جنگلات، پہاڑوں اور پہاڑیوں سے گھرا ہوا ہے۔ انیس رفیع نے ان علاقوں کی تقریباً پانچ سال تک خاصی سیر کی اور یہاں کی زبان، ثقافت اور تہذیب ان کے گہرے مطالعے کا حصہ رہے ہیں۔ ایک زمانے تک یہ علاقے توہمات اور طلسم ہوشربائی کے لیے مشہور تھے مثلاً کاروکم چھیا کے جادوگر اور جادوگرنی کا قصہ آپ نے سنا ہوگا۔ آدم خور ناگاؤں کی روایتوں سے بھی آپ واقف ہوں گے۔ اروناچل کے ہاتھیوں اور سرکش ندیوں کا ذکر بھی آپ کے علم میں ہوگا۔ شیلانگ کے اس علاقے کو بھی جانتے ہوں گے جہاں دنیا میں سب سے زیادہ بارش ہوتی ہے۔ آسام کے بیہوناچ اور تیل کے کنویں ہمارے معاش اور کلچر کا ناگزیر حصہ ہیں۔ تری پورا راج اپنی اکائی اب بھی قائم کیے ہوئے ہے، اور یہ تمام اطلاعات قاری کو انیس رفیع کے افسانے سوکافا، قبائلی اور لا ہے لا ہے رفتہ رفتہ سے ملتی ہیں اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آسام میں ایک

انوکھی رسم تھی کہ نوجوان لڑکے لڑکیاں بیہو رقص کی مشق کے دوران اگر ایک دوسرے کو پسند آجاتے تو لڑکا لڑکی کو بھگا لے جاتا ہے۔ والدین FIR نہیں کرواتے۔ دونوں کم از کم چھ ماہ چھپ کر ساتھ رہتے ہیں۔ اگر دونوں کو اطمینان ہو جاتا ہے کہ زندگی بھر نباہ کر سکتے ہیں تو نام گھر میں شادی کر لیتے ہیں ورنہ دونوں اپنی اپنی راہ لگتے ہیں۔ اُن کے کئی افسانے مثلاً ریڑھ کی ہڈی، پُتل دی، آلِ نو، آسام اور ناگالینڈ کو محیط ہیں جن میں قاری کو وہاں کے رسم و رواج اور پُرتشدد سیاسی تحریکوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ ان علاقوں کی اوپری پرت کے نیچے کی جو تہہ نشین پرت ہے وہ ان افسانوں میں اُبھر کر اوپر آجاتی ہے۔ ان افسانوں کا معیار و اعتبار اسی لیے پختہ ہے کہ انیس رفیع ان علاقوں میں تشویش ناک صورتوں سے نبرد آزما رہے ہیں مثلاً یہی خوف کہ وہ دور درشن کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے کب اغوا کر لیے جائیں گے نہیں معلوم۔ ایقان کا ایک لامتناہی متزلزل سلسلہ تھا جو کسی وقت منتشر ہو کر نابود ہو سکتا تھا۔ ایسے میں وہ اپنے افسانوں میں پناہ لیتے ہیں۔ سوکا فا اور رقبائلی اسی احساس کے غماز ہیں۔

دلّی کے دل کو انیس رفیع نے اپنی تین کہانیوں میں سمیٹ لیا ہے۔ وہ یہاں دو سال تعینات رہے۔ دلّی کی دوریاں اور دفتروں کی سفید پوشیاں اُنھیں بے حد کھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ منڈی ہاؤس کے اطراف میں ساہتیہ اکادمی، ناٹیہ اکادمی، ممبر پارلیامنٹس کے مکانات، وہاں سے سنسد مارگ اور راشٹر پتی بھون تک اس پورے ماحول میں ان کا وجود کچھ سہا سہا، پگھلا پگھلا سا محسوس ہوتا ہے۔ لوگوں کے جسموں اور لباسوں سے شانِ اقتدار ٹپکتا تھا۔ وہ دوست بھی جو اس دشت کی سیاحی کر کے آئے تھے وہ بھی ویسے ہی جھلکتے۔ اس مکمل alienation کے احساس کو جذب کرتے ہوئے انھوں نے افسانہ ’پنگا‘‘ خلق کیا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ دہلی کی مصنوعی فضا سے جلد اُکتا گئے۔ یہ بھی تاثر اُبھرتا ہے کہ دہلی کا اب کوئی اپنا کلچر نہیں۔ کوئی زبان نہیں، کوئی ادب نہیں۔ قدیم تہذیب جامع مسجد کی میناروں میں سمٹتی جارہی ہے۔

پونا انسٹی ٹیوٹ ایشیا کا سب سے بڑا ادارہ ہے جو فلم اور ٹیلی ویژن پڑھانے، سکھانے کے لیے قائم کیا گیا ہے۔ کسی زمانے میں اس کے Acting Course، فلم ڈائرکٹر یکشن اور Cinematography کی بڑی دھوم تھی۔ بڑی بڑی فلمی ہستیاں یہاں

ڈائرکٹر کے عہدے پر فائز رہی ہیں۔ یہاں کی تربیت کاری کی بدولت وہ فلمی ہستیاں جو یہاں سے تعلیم حاصل کر چکی ہیں اس انسٹی ٹیوٹ کی زیارت کو اکثر و بیشتر آتی رہتی ہیں۔ جیسے سبھاش گھئی، نصیر الدین شاہ، شتروگھن سنہا وغیرہ۔ انیس رفیع کے افسانہ پولی تھن کی دیوار میں اس کی واضح جھلک ملتی ہے۔ پونا ممبئی کا ایک Setelite ٹاؤن ہے مگر یہاں کا ماحول ممبئی سے ذرا مختلف ہے۔ ممبئی شہر انسانی ریلے کا شہر ہے۔ دفتر کے اوقات میں یہ ریلے رن میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اپنے اپنے میں بھاگنے کی وہ افراتفری کہ انیس رفیع جیسا 'کلکتیا' کانپ جاتا ہے۔

موصوف کو علی گڑھ، ممبئی اور پونے کے برعکس محسوس ہوتا ہے۔ دو حصّوں میں بٹے ہوئے اس شہر کو وہ دو مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ ایک بڑا حصہ جو مغربی فلسفہ علم و ہنر اور مشرقی ابن سینائی تہذیب کا پاسدار ہے اور دوسرا حصّہ روایتی شہر کہلاتا ہے جو یہاں کی مقامی قدیم تہذیب کی جھلکیاں پیش کرتا ہے۔ ریلوے اسٹیشن کے اس پار علم و ادب کا گہوارہ اور اس پار سرائے خانی تہذیب کی ایک نو آمیز شکل پیش کرتا ہے۔ ان کا سابقہ علی گڑھ کے اس کرہ سے پڑتا ہے جو دانشورانہ احساس پیدا کرتا ہے مگر نہ جانے کیوں انھیں دانش سے زیادہ غیر دانش سے دلچسپی ہے۔ ایک افسانہ ''شاہ دروازہ'' جو یہیں لکھا گیا اس کا غماز ہے۔ یہ افسانہ ایک معمولی رکشہ والے کے گرد گھومتا ہے جو بوجوہ لوگوں کے احساس و نظر کا مرکز بن جاتا ہے۔ استثنات کو چھوڑ کر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کیمپس کے اساتذہ Elitist طبقہ کے افراد نظر آتے ہیں خواہ وہ کسی بھی Background سے آئے ہوں۔ ان کے درمیان ایک رکشے والا موضوع بحث ہو، کچھ اٹ پٹا معلوم ہوتا ہے مگر یہیں رہ کر انھوں نے شاہ کار سفر نامہ اور افسانہ بھی خلق کیا۔

۳۔ انیس رفیع کے افسانے

انیس رفیع نے پہلا افسانہ ۱۹۶۲ء میں لکھا۔ ان کے تقریباً پچاس سالہ ادبی سفر میں اب تک دو مجموعوں کے علاوہ بارہ افسانے اور بھی دستیاب ہیں۔

اٹھارہ افسانوں پر مشتمل پہلا افسانوی مجموعہ 'اب وہ اترنے والا ہے' کے عنوان سے ۱۹۸۴ء میں منظر عام پر آیا۔ اس کا صفحہ نمبر ۳، ۴ اور ۵ ماں اور بیٹے کے نام معنون ہے۔ یہ صفحات اُن محبتوں کے حوالے ہیں جو مصنف کو وافر نصیب ہوئیں۔ صفحہ نمبر تین کی ماں اپنی اولاد کی تلاش میں ہے۔ نہ

ملنے پر وہ Kidnepper سے مطالبہ کرتی ہے کہ اگر تم اسے واپس نہیں کر سکتے تو پھر یہ میری دودھ بھری چھاتی کس کام کی؟ اسے بھی برباد کر دو۔ اس مختصر سے بلاعنوان افسانے کا انجام رجائی صدا پر ہوتا ہے جب فضا میں آواز بلند ہوتی ہے کہاں سے بول رہی ہو ماں----!

تکنیک کے اعتبار سے اسے آزاد نظم کے مشابہ کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس کے شعری آہنگ کی شناخت میں کسی طرح کی دشواری پیش نہیں آتی۔ لفظوں کا در و بست بھی آہنگ کے عین مطابق ہے۔

ماں! یہ گونجتا ہوا لفظ، لفظ بھی ہے جملہ بھی اور بیان بھی۔ اور یہ لفظ مکمل افسانہ بھی ہے۔ صفحہ نمبر ۵ منسوب ہے چھوٹے بھائی سے جس نے انہیں کی زندگی کے افسانے کو قدم قدم پہ سنبھالا اور راہیں بھی استوار کیں۔ جو، اب بھی اسی نیک دلی سے افسانہ نگار کے ساتھ ہے اور بوقت ضرورت آگے آگے بھی۔

ان دونوں مختصر ترین افسانوں میں کردار اور بیانیہ غائب ہیں۔ یہی اس کی تکنیک کی ندرت ہے۔ طوالت کے اعتبار سے انھیں افسانچہ کہا جا سکتا ہے۔ ہر چند کہ ان میں کردار نہیں ہیں پھر بھی دیکھا جائے تو ماں کا کردار موجود ہے۔ ماں کا کردار دونوں میں مشترک ہے۔ بیٹے یا اولاد کا کردار نمایاں ہوتا ہے۔ معاشرہ بھی ہے جو ظاہر نہیں ہوتا مگر اس جملے میں دکھائی پڑتا ہے، بالواسطہ ہی سہی۔ خطاب میں ''بالک لاؤ''۔ یہ حکم یا گزارش ہے معاشرے سے صفحہ نمبر ۴ پر ماں!۔ ماں کے جتنے رشتے، علائق ہو سکتے ہیں، ان کا تصور کیجیے۔ نہ جانے کتنے کردار اُمنڈ پڑیں گے۔

صفحہ نمبر ۵ پر بس ایک رشتہ اُبھرتا ہے۔ بڑے بھائی کا چھوٹے سے رشتہ۔ چھوٹا بھائی اس رشتے کی حُرمت کو ایک لازوال قدر میں متبدل کر دیتا ہے۔ یہ تینوں صفحات محض بھرتی کے نہیں بلکہ اس کی معنویت، اس کی تعبیرات گہری اور مسلم ہیں۔ یہ وہ جذبے ہیں جن کی کوئی معروضی یا حتمی شکل نہیں ہو سکتی۔

انتساب کے بعد کتاب کی ترتیب کا عنوان ہے ''قصہ یوں ہے'' یہ عنوان ہی غیر روایتی ہے۔ تقریباً تیس برس قبل پیش کش کی تکنیک کا یہ نیا انداز، نیا تجربہ ہے۔ ۱۸ر افسانوں کو دو حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ پہلے حصہ کے ترتیب وار ایک سے دس افسانے تکنیکی اور ہیئتی تجربے کی آماج

گاہ ہیں بقیہ (۱۱ تا ۱۸) وہ افسانے ہیں جو بیانیہ سے مرتب ہوئے ہیں مگر ان میں بھی کہیں کہیں تجرباتی نشانات ہیں۔

(۱) ''دو آنکھوں کا سفر''۔۔۔ یہ افسانہ بیانیہ اور تاثیر انگیزی کا اِدغام و امتزاج ہے۔ اس میں صرف ایک کردار ہے، شاہد کا یا راوی کا جو منظر کو Third Person میں بیان کرتا ہے اور صورتِ حال کو صیغۂ حال میں۔ اس طرح کی تکنیکی جدّت افسانہ ''شاہکار'' میں بھی نظر آتی ہے۔ بیانیہ اسلوب کا یہ دو کرداری افسانہ ہے۔ دوسرا کردار محض راوی کے بیان میں آتا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں لکھے گئے اِن دونوں افسانوں میں ظہور و غیاب کی تکنیک کو خوبی سے استعمال کیا گیا ہے جو افسانہ کو ایک نامانوس ہیئت عطا کرتی ہے۔

(۳) ''یولی تھن کی دیوار''۔۔۔ میں اشیاء کو بطور علامت برتنے کا طریقۂ کار اپنایا گیا ہے۔ اس میں لالٹین کی لَو ایک کردار بھی ہے اور علامت بھی۔ اس کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ افسانہ کی شروعات نہ صرف ڈرامائی تکنیک سے کی گئی ہے بلکہ اس کا جا بجا استعمال ہوا ہے جو افسانہ کے تاثر کو دوبالا کرتا ہے۔

(۴) ''ریڑھ کی ہڈی''۔۔۔ دراصل یہ مصنف کا لکھا ہوا دوسرا افسانہ ہے جو 'معیار' دہلی اور پھر 'شاخسار' کٹک میں شائع ہوا۔ اس میں ایک روایتی بیانیہ ہے بلکہ خالص بیانیہ کی تکنیک کا علامتی افسانہ۔ مگر فنی التزام و اہتمام قابلِ رشک ہے۔ انیس رفیع نے شاید پہلی بار ساٹھ کی دہائی کے دیہی معاشرے کی حسیت کو انتہا پسند لفٹسٹ فکری نظریے کے آئینے میں برتا ہے۔ اردو افسانوں میں یہ اندازِ نظر تازہ ہوا کے جھونکے کی طرح آیا، اور ایک زندگی بخش پیغام بکھیر گیا۔ مگر افسانہ نگار کی فنی گرفت قابلِ رشک ہے کہ افسانہ ہر زاویہ سے افسانہ معلوم ہوتا ہے کوئی تبلیغ نہیں۔

(۵) ''ترتیب''۔۔۔ تکنیک کے اعتبار سے بالکل منفرد افسانہ ہے جس کا بیانیہ فقروں کے ٹوٹنے سے مرتب ہوا ہے۔ کہیں لفظ جملے اور کہیں جملے لفظ معلوم ہوتے ہیں۔ نامکمل جملوں سے مکمل افسانہ لکھنے کی تکنیک تجریدی آرٹ کی سی ہے۔ کہیں فاعل غائب فعل موجود۔ کہیں فاعل حاضر فعل غائب۔ کہیں کہیں جملوں کی نامربوط صورت، کہیں مفرد لفظ کی تنہائی اور بے معنویت مگر مجموعی معنوی بُنت کا اٹوٹ حصّہ معنی خیزی کا چشمہ۔ استعارات کا اژدہام صورتاً تجریدی مگر اصلاً

علامتی افسانہ ہے۔

(۶) ''سُبو تاژ''---یہ شدید نوعیت کا علامتی افسانہ ہے۔ اشیاء کا بیان استعارے فراہم کرتا ہے۔ الگ الگ اشیا کہیں کہیں خود مکمل علامت بن کر اُبھرتی ہیں مثلاً 'حدت' شدید گرمی، سورج کے گرم لاوے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ سورج خود ایک علامت ہے۔ قوت کا، طاقت کا، بربریت کا۔ 'سیڑھی' سورج تک پہنچنے کا ذریعہ۔ کمزور لوگ جو سورج کا حصہ ہونا چاہتے ہیں وہ ذرائع کا غلط استعمال بھی کرتے ہیں۔ اسٹیم انجن یا اسٹیم رولر بھی بلیغ استعارہ ہے۔ جوتا، کیل، نعل بند، گرم تارکول سب ہی علامتیں ہیں۔ اگر علامت نہ کہیں تو استعارے ہیں اور ان کا استعمال اِس ہُنر مندی سے کیا گیا ہے کہ کہیں سے بھی افسانہ کا تاثر مجروح نہیں ہوتا ہے۔

(۷) ''ترمیم شدہ اوکٹوپس'' --- علامتی افسانہ ہے۔ یہاں بھی اُڑن کھٹولہ، اوکٹوپس، چھچھوندر، سانپ، تالاب، تودہ وغیرہ کا استعمال افسانہ کے فکری دائرے کو وسیع اور عمیق کرنے کا ہے۔ یہ حاضر میں مستقبل کا بیان بھی ہے جو افسانے کی تکنیک کا ہی حصہ ہے۔ اسے ہم تمثیلی طریقۂ کار کہہ سکتے ہیں۔

(۸) ''قاف''--- بالکل الگ تکنیک کا افسانہ ہے۔ تمہیدی جملوں کی شروعات ڈرامائی ساخت سے ہوتی ہے اور لگتا ہے کہ یہ تمہیدی ٹکڑا کہانی کی بافت کا حصہ نہیں بلکہ بے جوڑ سا لگتا ہے مگر حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ قاف قاتل، قتل اس قصے کی ڈور ہیں جو پورے افسانے میں موضوعی (Themetic) سفر کرتے ہیں۔ واقعات، کردار کا عمل افسانے کی معروض تیار کرتے ہیں اور آنے والے بدلاؤ کی خبر دیتے ہیں کہ پہاڑ یا دیوار عزم اور حوصلہ کے سامنے کچھ نہیں ہے۔

(۹) ''وِش پان کی کتھا''---اس کا عنوان اس دیو مالائی قصے سے مستعار ہے جس میں شیو سمندر منتھن کرتے ہیں اور ایسا تیز اثر زہر پیتے ہیں کہ ان کا کنٹھ فوراً نیلا پڑ جاتا ہے۔ یہاں فرد ایک ایسے معاشرے میں محصور ہے جہاں ہمہ وقت اسے زہر پینا پڑ رہا ہے۔ فاشی قوتیں جارحانہ بھیس بدل بدل کر ہر زمانے میں، ہر معاشرے میں اپنے فسطائی عزائم کے ساتھ اپنا سر اُبھارتی ہیں۔ ان کا یہ عمل دائمی ہے، اور آدمی فسطائی زہر کو پینے پر مجبور ہوتا ہے۔ ہونٹوں پہ سوکھے پتے کا آکر چپکنا اور پھر اس کا تمام کوششوں اور کارروائیوں کے باوجود ان سے الگ نہ ہونا، تخریبی

قوتوں، جو وقت اور نظام کے دباؤ میں دبی پڑی تھیں، کے سر اُٹھانے کا اشاریہ ہے۔ یہ فاشسٹ طاقتیں اپنے نفوذ کو دوام بخشنے کے لیے سب سے پہلے لب اظہار کو سلب کرتے ہیں یعنی اظہار کی آزادی ان کا پہلا ہدف ہوتا ہے۔ اِس کے سلب ہوتے ہی آدمی اندر اندر گھٹنے لگتا ہے۔ اسے لگتا ہے کہ اس کی زبان اس کے منھ میں نہیں بلکہ دیواروں پر کیلوں سے جڑ گئی ہے اور وہ بے آواز لپلپا رہی ہے۔ یہ انتہائی بیچارگی کا استعارہ ہے۔ پورا ہسپتال مریض سوسائٹی کی علامت ہے۔ یہاں فرد نجات چاہتا ہے مگر سارے راستے مسدود ہیں۔ اپنی تمام تر کوششوں اور ذہانت کے باوجود اپنی اسیری کی زنجیروں کو توڑ نہیں پاتا ہے۔ ہر چند کہ افسانہ قنوطی فضا میں نمو پذیر ہوتا ہے مگر مثبت پہلو یہ ہے کہ ہر انسان کے داخل میں ایک مزاحمتی عنصر موجود ہے جو وقفے وقفے سے جنگ چھیڑتا رہا ہے، شکست و فتح کا خیال کیے بغیر۔

(۱۰) ''پتامبر''--- ایک اساطیری کردار ہے۔ خود کلامی کی تکنیک میں لکھا ہوا یہ پورا افسانہ بلیغ اشاراتی الفاظ اور اسمائے اشیا سے مزین ہے جن کا استعمال افسانے میں ایک نئے Pattern میں ہوا ہے اور شاید غیر روایتی نمونہ کمال ہے جو میری نظروں سے نہیں گزرا۔ افسانے کا آغاز، ارتقاء اور انجام اس طرح سے ہوتا ہے جیسے مرئی اشیا، غیر مرئی اشیا میں متبدل ہو گئی ہوں۔ اس کا لہجہ خطابیہ ہے جو افسانے کے مرکز یا منبع (Authority) سے کلام کرتا ہے اور جواب نہ پا کر اپنے خول میں سمٹ جاتا ہے۔ پتامبر مسیحا نہیں بلکہ شر لے کر اُترا ہے۔ چندن کی لکڑی سے صلیب کا بنانا یہ بھی واضح کر رہا ہے کہ یہ کمزور وجود ہے۔ ذرا سی مزاحمت کی تاب نہ لا سکا یعنی مسیحائی کے اپنے دعوے سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے علامتی افسانہ ضرور ہے مگر اِسے معنوی استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

(۱۱) ''پُش بٹن''--- مکالماتی افسانہ ہے۔ حسب ضرورت بیانیہ کا استعمال کیا گیا ہے۔ گفتگو کی زبان کنایاتی ہے اور معنی خیز بھی۔ آزادی کے نام پر دنیا کو مسخر کرنے والی قوت کے خلاف ایک لاغر، کمزور ضعیفہ جو مزاحم کی صورت میں چنگاری کی شکل اختیار کرتی ہے اور ظلم کے اسباب کو خاکستر کرنے کا بھی حوصلہ رکھتی ہے۔

(۱۲) ''اب وہ اُترنے والا ہے''--- موجودہ طرزِ نظام کے کھوکھلے پن کا علامتی اظہار

ہے افسانہ میں پلاٹ تو ہے مگر کردار نہیں ۔ بھیڑ یا ہجوم تو ہے مگر غیاب نہیں ۔ لاؤڈ اسپیکر ایک کردار کے طور پر اُبھرتا ہے جو صرف اعلانات کرتا ہے ۔ پورا افسانہ اعلانات سے شروع ہو کر اعلانات پر ختم ہوتا ہے ۔ دھیمی رفتار سے کھلتا ہوا یہ افسانہ آہستہ آہستہ Tense ہوتا ہے مگر بلاسٹ پوائنٹ پر آ کر لُولا، لنگڑا بن جاتا ہے اور ہمارے جمہوری نظام کے کھوکھلے پن کو اُجاگر کر دیتا ہے ۔

(۱۳) ''کشکول خالی ہے'' --- یہ افسانہ خود کلامی کی تکنیک میں لکھا گیا ہے ۔ اس کا بیانیہ کردار کے احساسات کو مظہر کرتا ہے ۔ بیانیہ میں ایک کردار ضرور تشکیل پاتا ہے وہ اسی حد تک کہ کہانی آگے بڑھ سکے اور ایک انجام کو پہنچ سکے ۔ قاری اِس کے تاثرات کے مختلف زاویوں پر سوچتا ہے اور اسی غور و فکر کے تئیں نئے نئے زاویے ذہن میں بنتے بگڑتے ہیں ۔

(۱۴) ''کاٹھ کے پتلے'' --- ۱۹۹۳ء میں شائع ہونے والا یہ افسانہ رودادِ ستم کا افسانہ ہے جس کا آغاز ایک دوکان سے ہوتا ہے جہاں کاٹھ کی بنی ہوئی چیزیں بکتی ہیں ۔ اختتام میں کردار آتا ہے ورنہ سب کچھ بیان ہے جس میں تکرار لفظی سے کام لیا گیا ہے ۔ اس کی Irony کو محسوس کرتے ہوئے سکندر احمد اسے Setting کا افسانہ قرار دیتے ہیں ۔ اس کی نُدرت یا فنّی حسن اِس عنصر میں پوشیدہ ہے کہ اطلاعات کے بیانیہ نے بے جان اشیا میں جان ڈال دی ہے اور پھر ان کی کیفیت کے احساس کو بھی منعکس کر دیا گیا ہے ۔ میں سمجھتا ہوں کہ انیس رفیع نے برسوں پہلے یہ افسانہ لکھ کر بنت اور تکنیک کا نیا تجربہ کیا تھا ۔ اور 'شاعر' کے جدّت پسند ایڈیٹر اعجاز صدیقی نے بلا تکلف مذکورہ افسانے کو بڑے اہتمام سے شائع کیا تھا ۔ اس زمانے میں ادبی جرائد اپنی روایت اور ادبی معیارات کا خوب خیال رکھتے تھے اور اگر کوئی چیز ناقابل اشاعت ہوتی تو فوراً واپس کر دیتے تھے ۔ یہ افسانہ اگرچہ غیر روایتی تھا مگر قدر شناس ایڈیٹر نے اس نئی تخلیقی نوعیت کے افسانے کو اس لیے شائع کیا کہ اس میں صنفی تازگی تھی ۔ یہی کام شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی بحیثیت ایڈیٹر کے کیا اور اپنے ایک تبصرے میں اس افسانہ کی تعریف بھی کی ہے ۔

(۱۵) ''لکڑی کے پاؤں والا آدمی'' --- کہانی بیانیہ کا Pattern لیے ہوئے ہے ۔ عنوان میں اختراع ہے اور شاید Male Prostitution پر اپنی نوعیت کا پہلا افسانہ ہے ۔ لہجے میں ایک طرح کی ایمائیت اور کہیں کہیں Sadist انداز نمایاں ہے ۔ یہ ایک ہندوستانی ماں کا شاید

ارزل رویہ کہا جائے گا۔ مگر افسانہ نگار نے ایک سیمنار میں اسے خودترحمی کے ردِ عمل سے تعبیر کیا ہے اور قاضی عبدالستار کے اس اعتراض کو بھی رفع کیا ہے کہ یہ افسانہ ماں کی حُرمت کو ٹھیس پہنچا تا ہے، خصوصاً مشرقی اقدار کے حوالے سے۔ ماں کی حرمت اور اولاد سے محبت سب کچھ اس دور میں تجارتی اشیاء اور سرمایہ کی حیثیت حاصل کرتے جارہے ہیں۔ اگر ہندوستان یا دنیا کے کسی خطہ میں اس عالمی قدر کی ان دیکھی ہوئی تو کوئی تعجب کی بات نہیں کیونکہ فنکار اپنی قوت متخیلہ کو آزاد رکھتا ہے۔ یہ آزادی اس کا حق ہے۔ اس کے فنی اظہار کے لیے مصنف افسانے کا وسیلہ اختیار کرتا ہے جو فطری ہے کہ وہ اسی زبان کا پروردہ فرد ہے۔ اسے نئے معاشرے کے تمام اقدار سے کما حقہٗ واقفیت ہے۔ وہ مشرقی حیات اور Motherhood کی عظمت کا بھی بہرہ ور ہے۔

(۱۶) ''ساتواں بوڑھا'' --- علامتی افسانہ ہے۔ اس افسانے کے آغاز کا اسٹرکچر اچھوتا ہے۔ کسی لمحے، کسی کیفیت کو کیونکر اسی لمحے میں قید کیا جا سکتا ہے، یہ طرز تکلم اس کی مثال ہے۔ اس طرح کا بیان کہانی کے تجسس میں اچانک اضافہ کرتا ہے۔ قاری کی دلچسپی اسے کہانی سے باندھ دیتی ہے۔ اس بندھن کی وجہ افسانے کا سسپنس اور جادوئی صورت حال ہے جو افسانے کو Magic Realism کے افسانوں سے قریب تر کرتی ہے۔ آج سے چار دہائی قبل لکھا گیا یہ افسانہ اردو میں جادوئی حقیقت نگاری کی واضح مثال ہے۔

(۱۷) ''ذُوالنون'' --- اس افسانے میں ذوالنون مصری کی حکایت کو مرکز میں رکھا گیا ہے۔ بیانیہ ایسی علامت تشکیل کرتا ہے جس کا افسانے کے آخر میں اس حکایت سے جوڑ ہو جاتا ہے۔ یہ حق و باطل کے ٹکراؤ کی روداد ہے۔ بہت سے حقائق وہ بھی ہیں جو سچ نہیں ہوتے بلکہ اپنے اندر قوتِ باطل رکھتے ہیں۔ مذکورہ فن پارہ سڑے ہوئے معاشرے کی قلعی کھولتا ہے حالانکہ معاشرہ اپنی رسمی چمک دمک کو دھول نہیں کرتا مگر ایک صاحبِ بصیرت اس کے کھوکھلے پن کو جھانک لیتا ہے۔ ننگی صداقت اس کے لیے ناقابلِ برداشت ہے کیونکہ شمشان گھاٹ کے اگھوڑی سے بھی زیادہ بدبودار اس کا اپنا معاشرہ ہے لہٰذا وہ خودکشی کے لیے چھلانگ لگاتا ہے، یہ سوچ کر کہ ذوالنون مصری کی طرح مچھلی کے پیٹ سے برآمد ہو کر دنیا کو نیا پیغام دے سکے تاکہ ایک صالح معاشرہ قائم ہو۔ اساطیر اور تلمیح کو آج کی حقیقتوں سے ملوث کر کے ایک خوابناک علاقے میں چھوڑ

دینا کہانی کی اساس ہے۔

(۱۸) ''سات گھڑے پانیوں والی عورت''--- ساتواں بوڑھا (نمبر ۱۶) کی طرح یہ بھی ایک نفسیاتی بیانیہ ہے جو عورت کے حساس وجود سے تعلق رکھتا ہے۔ 'ساتواں بوڑھا' کی عورت اس عورت کی طرح معصوم نہیں ہے بلکہ شاطر ہے سات گھڑے والی عورت معصوم ہے اور قدرت کی ستم ظریفی کی شکار بھی۔ حسب معمول اس افسانے میں بھی کرداروں کی بھیڑ نہیں ہے۔ افسانہ دو کرداروں کے مابین تکمیل پذیر ہوجاتا ہے۔

۲۲/افسانوں پر مشتمل ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''کرفیو سخت ہے'' ۲۰۰۳ء، میں منظرِ عام پر آیا۔

(۱) ''غروب سے پہلے''--- علامتی افسانہ ہے جو مکالماتی انداز میں ایک مکمل Story line کے ساتھ خلق کیا گیا ہے۔ واضح ہو کہ اس افسانہ میں آغاز، درمیان اور انجام سب ہی کچھ ہے۔ کردار، موقع محل، صورت حال بڑے ڈرامائی اور گرفت میں لینے والے ہیں۔ افسانے کا زور بیان بے مثل ہے۔ بطور خاص Establisment کے خلاف لکھے جانے والے افسانوں کا لہجہ کہیں کہیں جارحانہ اور بلند آہنگ ہوجاتا ہے۔ یہ افسانہ بھی ان ہی خصوصیات سے مملو ہے۔ اس کا انجام اتنا چونکانے والا بلکہ خوفناک ہے کہ پڑھنے والوں کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ظلم اور نسل کشی کا اس سے بہتر اظہار شاید ہی ممکن ہو۔

(۲) ''ماجرا''--- خالص بیانیہ ہے۔ جو ظاہر کرتا ہے کہ طریقِ عمل کی کجی جرائم کی پرورش کرتی ہے۔ یہ افسانہ قدروں کے حامل لوگوں کی قلب ماہیت کا آفاقی نمونہ ہے اور حالات کے جبر کو فنکارانہ ڈھنگ سے اُجاگر کرتا ہے۔

(۳) ''ملنگ باباؤں کی پکنک''--- معاشرتی قدروں کی از حد پامالی کا تجریدی علامیہ ہے۔ شہر کی کثیف فضا اور حبس زدہ ماحول سے نکل کر جنگل بیابان کی طرف سکون کی تلاش میں نکلے ملنگ باباؤں کو ایک اور غلیظ ماحول سے سابقہ پڑتا ہے۔ شہر سے نکل کر 'پکنک' پر آنا، پُرانے سے ناطہ توڑ کر نئے تعلقات میں داخل ہونا جس میں ذہنی اور باطنی خراشوں کے مٹ جانے کے امکانات پوشیدہ ہیں مگر المیہ یہ ہے کہ وہ مزید خراشیں بٹور لیتے ہیں۔

(۴) ''سانپ سیڑھی''--- سانپ سیڑھی اُس معاشرے کی علامت ہے جو انسانی قدروں کو فروغ نہیں دیتا بلکہ انہیں نگل کر نیستی کی جانب بھیج دیتا ہے۔ طریقۂ کار خالص روایتی بیانیہ کا ہے، جس میں تحیّر، تجسس اور تاثیر ہے۔

(۵) ''پانچ مُردے''--- بے حد علامتی اور استعاراتی افسانہ ہے۔ موت اس افسانے کا اہم کردار ہے (گویا انیس رفیع 'موت کی کتاب' کی تمہید آج سے تیس چالیس سال پہلے لکھ چکے ہیں) یہ افسانہ بالکل نئے انداز کا ہے۔ علامتوں میں مجسّمے کا آ کر نصب ہو جانا، جو اُس کی زندگی کی علامت ہے مگر تنصیب کے بعد اس کا بے حس ہو جانا، لامعنی ہو جانا، قاری کو پیچیدہ سرنگوں سے گذارتا ہے۔ اس کا بیانیہ اتفاقات کے گرد متشکل ہوتا ہے۔

(۶) ''پانی پانی شرم''--- شہر کلکتہ میں بھیانک سیلاب آیا تھا۔ سڑکوں پر چھاتی سے اوپر پانی چڑھا تھا۔ سارے گراؤنڈ فلورز زیرِ آب تھے۔ اس پانی میں چوہے بلوں سے اُوپر آ گئے تھے اور تیرتے پھرتے تھے۔ کپڑے نہ بھیگیں اس سے لوگ نیم عریاں ہو رہے تھے اور ایسے کہ پانی کو شرم آ جائے۔ چوہے شرما کر ڈبکیاں لگا لیتے مگر آدم زاد؟ دراصل یہ سیلاب جس میں چوہے بلوں سے بھاگ رہے ہیں یا سیلاب میں بہہ رہے ہیں، استعارہ ہے معاشرے کی صفائی کا مگر کیا یہ تزکیہ یا تطہیر کی مہم کامیاب ہوتی ہے؟ یہ سوال قاری کو تلملا دیتا ہے۔

(۷) ''کرفیو سخت ہے''--- جبر و استحصال کا تیزابی علامیہ ہے۔ پروفیسر انجن سرکار کا کہنا ہے کہ ملبے سے نکل نکل کر باہر آنا نیستی سے ہستی کا باغی سفر ہے۔ دراصل یہ افسانہ اس قومی اقلیت کی حرماں نصیبی اور بیچارگی کا بیان ہے جو بطور فاتح جنوب مشرقی ایشیا کے اس جغرافیائی خطے میں وارد ہوئی تھی اور اسے اپنا وطن بنایا تھا۔ عدل و انصاف کی بنیادوں اور اپنی قوتِ ارادی کی بدولت وہ شہنشاہیت قائم کی جو سینکڑوں برس کی تاریخ کا ناقابلِ فراموش حصّہ ہے۔ وقتِ گزراں کے ساتھ شہنشاہیت، جدید شکل میں سامراجیت کے خلاف عالمی بیزاری اور بیداری نے اس حاکمانہ نظام کی چولیں ہلا دیں۔ جمہوریت اور عوامی حکومتوں کا ورود ہوا۔ برصغیر میں جمہوریت، آزادی اور حقوقِ انسانی خون کی ہولی کھیلتی تمام تر عصبیتوں، مذہبی اور فرقہ وارانہ جبر، ان کی بنیادوں پر زمین کے حصے بخرے کے ساتھ الگ الگ خطوں میں خیمہ زن ہوئیں۔ ہر خیمے کے

نا قابل aspiration اور توقعات تھے۔ بندر بانٹ کے محافظوں نے تقسیم کے وقت جوڈنڈیاں ماریں، اُن کے نتیجے میں کبھی حاکم اور بااقتدار رہے افراد کا شیرازہ بکھرنے لگا۔ خوف و ہراس اُن کا مقدر بن گیا۔ کیونکہ اُن ایام سے لے کر آج تک اُن پر کرفیو جیسا جبر مسلط ہے۔ ۶ رد سمبر ۱۹۹۲ء کا واقعہ کرفیو کے مزید سخت ہونے کا احساس کراتا ہے۔ داہر اور قاسم دونوں تاریخی کردار ہیں، مختلف مذہب کے ماننے والے ہیں جن کا ذہن ایک سیکولر نظام، امن و آشتی کے تصور کے ساتھ پروان چڑھا ہے مگر تاریخ کے اس موڑ پہ قاسم کو لگا یہ ساری قدریں جن کی ہم پاسداری کرتے رہے ہیں ایک التباس ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کرفیو کے نفاذ کے وقت جن کے ہاتھ اپنی زمین سے اوپر اٹھ گئے اب نیچے آ کر اپنی اس زمین کو نہ چھوسکیں گے۔ وہ خود کو ایک ایسی جماعت کا فرد محسوس کر رہا ہے جو ایک ممرّا، محروم خلا میں معلق ہے۔ افسانہ زمین اور انسان کی شکست و ریخت یعنی ریزہ کاری کا حصہ ہے۔ اِسی وصف کی بنا پر یہ افسانہ ایک تمثیل بن گیا ہے۔

(۸) ''ترشنا''--- ایک نوزائیدہ کے زاویے سے لکھا گیا بیانیہ۔ اس کے چاروں کردار بے گھری کے شکار ہیں مگر وہ نوزائیدہ جو کسی گھر میں پیدا ہی نہ ہوا ہو؟ ایک سوال کرتی ہوئی کہانی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم اسے Owning کا افسانہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

(۹) ''پُشت پہ رکھا آئینہ''--- خالص علامتی اور طنزیہ افسانہ ہے۔ اس کی ہیئت کو دیکھ کر بعضوں کی رائے بنی کہ یہ ایک تجریدی افسانہ ہے۔ لا یعنی، بے مطلب۔ اس کا تھیم بے چہرگی یا چہرے کا غائب ہو جانا ہے جو عصرِ حاضر کی کربناک صورت کی طرف اشارہ کرتا ہے اور قاری کو غور و فکر پر مجبور کرتا ہے۔

(۱۰) ''شب زاد''--- یہ افسانہ انقلاب اور جارحانہ اقدام کو استعاروں میں بیان کرتا ہے۔ اس کے استعاراتی حوالے اور ٹکڑے پورے افسانے کو ایک مطلق علامت میں تبدیل کرتے ہیں۔ کہانی کا بیانیہ اور بنت دونوں قاری کو گرفت میں لینے والے ہیں۔ افسانے کے ساتھ یہ بھی استعاروں سے علامت تک کا سفر بہ آسانی طے کرتے ہیں کوئی ترسیلی مسئلہ مانع نہیں ہوتا۔

(۱۱) ''کانٹی نیوٹی''--- فلم اور ٹی وی پروڈکشن کی اصطلاح ہے۔ جب فلم یا ٹیلی فلم کی شوٹنگ ہوتی ہے تو پروڈکشن منیجر ایک کانٹی نیوٹی رجسٹر رکھتا ہے جس میں اس دن کی شوٹنگ کے

دوران کے میک اپ اور لباس وغیرہ کی تفصیل رہتی ہے۔ فرض کیجیے کہ شوٹنگ مکمل نہ ہو تو مہینوں بعد اس منظر کا حصہ شوٹ کرنا پڑے تو کانٹی نیوٹی رجسٹر سے دیکھ کر وہی میک اپ اور لباس وغیرہ فنکار کو مہیا کرایا جاتا ہے۔ یہاں کردار اپنی داڑھی نہیں بناتا کہ اسے اگلے شوٹ کے لیے داڑھی جوں کی توں برقرار رکھنی ہے۔ وہ اپنے اس شوق میں اتنا کھویا رہتا ہے کہ اپنی فیملی کو بھی کھو دیتا ہے۔ یہ ایک ایسے فنکار کا المیہ ہے جو افلاس سے گھرا ہوا ہونے کے باوجود فن کی خدمت اور اس کی حرمت میں اپنا سب کچھ تج دیتا ہے۔ زندگی کا اصل کس طرح نا اصل میں چھپ جاتا ہے، یہ افسانہ اس کی بھی بہترین مثال ہے۔ انسانی زندگی کے نشیب و فراز سے گزرتے گزرتے تماشائے محرومی کا کردار اپنا اصل کھو دیتا ہے۔ ملمع پرور زندگی کڑے امتحانوں سے گزرتی ہے، ناکام ہوتی ہے، شکست کو تسلیم کرتی ہے۔ اپنے عزائم کو تیز دھاروں سے کھرچ کر تسلسل مٹانے کا عمل اب اس کی پسند کا حصہ ہے۔ کہانی بے حد استعاراتی ہے مگر استعارے اسے گنجلک نہیں بناتے بلکہ افسانے کے مفہوم کو واضح کرتے ہیں۔ علامتی بیانیہ کا یہی کمال ہے کہ کہانی کی ڈور کہیں سے باخت نہیں ہوتی۔

(۱۲) ''نصف بوجھ والا قلی''--- ہم سب اپنے معاشرے کی چکی میں بندھے ہوئے کردار ہیں۔ کوئی پس رہا ہے کوئی پیس رہا ہے۔ ہم اس کے عادی ہو چکے ہیں۔ ریل کے ڈبے کے سفر کو بیانیہ بڑی خوبصورتی سے تخلیق کرتا ہے۔ تکنیک یک منظری ڈرامے کی اپنائی گئی ہے۔ پلیٹ فارم/ اسٹیج پر کردار داخل ہوتے ہیں۔ ذرا ٹھہر کر رُخصت ہو جاتے۔ ہر صورت حال سے پردہ اُٹھانا اور گرانا قلی کا کام ہے۔ قلی اس کا عادی ہو چکا ہے۔ اس سے الگ وہ کچھ نہیں کر سکتا۔ یہاں تک کہ عمر کے بڑھاپے پر بوجھ کی تخفیف کو بھی قبول نہیں کر سکتا۔ ریل کی بے جان پٹریوں پر دندناتے ڈبے، پلیٹ فارم پر مسافروں کی ہماہمی اور ضعیف قلی۔ اس مثلث سے جو رنگ اُبھرتے ہیں قاری ان سب کی رنگت اور کیفیت سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے اور اس کرب کو بھی محسوس کر لیتا ہے جو کہانی کا محرک بنا ہے۔

(۱۳) ''پہاڑ ٹوٹ رہا ہے''--- خوف کی نفسیات پہ بُنا گیا یہ افسانہ آج کی ہونے والی دہشت گردی کا پیش رو بیانیہ ہے۔ ذرہ ذرہ خوفزدہ ہے مگر اس خوفزدگی کا کوئی علاج نہیں ہے۔ تکنیک کو دیکھیں تو علامیہ کو بننے میں تمثیل کا بھی کارگر استعمال ہوا ہے جس سے افسانے کا شدّتِ

تاثر دو بالا ہو گیا ہے۔ ہیلمٹ گہرا معنوی استعارہ ہے تحفظ کے مصنوعی اور غیر فطری اہتمام کا۔ دراصل آدمی کے اندر کا مُدافعتی طریق کار اور غیر شعوری ذہنی عمل اب کھوسا گیا ہے۔ بے یقینی اور شبہات کو آئینہ کرنے والی یہ تشکیل ایک فنی مرقع معلوم ہوتی ہے۔

(۱۴) ''چاہ نشین! فیڈ آؤٹ ٹو بلیک''--- جدید بصری ٹکنالوجی کے آلات سے استعاراتی تشکیل افسانے کا خاصہ ہے۔ اس میں تمثیل کی نئی صورتیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ کنواں، پانی، مینڈک، چاند، آسمان یہ سب اپنی اپنی الگ حیثیت رکھتے ہوئے افسانے میں کل کا نقشہ دیتے ہیں۔ ہر وہ شئے جو محفوظ جگہوں میں مقید ہو جاتی ہے اس کا آسمان چھوٹا ہو جاتا ہے۔ جب بڑی دنیا میں آتا ہے تو اس کا ناپید ہو جانا، مقدر ہوتا ہے۔ اس افسانے کو انجام تک پہنچانے میں کیمرہ کمانڈ کا استعمال کیا گیا ہے۔ جدید ترین اشیائے تصرف کو افسانے کا ضروری حصہ بنانا اس فن کے لیے انوکھا تجربہ ہے۔ شاید افسانہ نگار ٹی وی کے ملازمت کے تجربے کو تخلیقی حسن دینا چاہتے تھے بہر حال یہ ایک نئی سوچ اور نیا طرزِ عمل ہے جو کم از کم اردو میں مفقود ہے۔

(۱۵) ''میز بان پانی''--- میں کائناتی تصور ہے۔ یہ ادبی نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ علم طبعیات کے حقائق کی روشنی میں خلق کیا گیا ہے۔ قیاس قریں ہے کہ کائنات جس کو ہم جانتے ہیں اس کے علاوہ بھی ایک کائنات اور ہے پھر بھی تخلیق کار اسے ایک وجود متصور کرتا ہے۔ دونوں کائنات کے درمیان ایک Luxan Wall ہے جس کو پار کر کے دوسری کائنات میں داخل ہوا جا سکتا ہے البتہ اسے عبور کرنے کے لیے برق رفتار سے بھی زیادہ تیز رفتار راکٹ چاہیے۔ افسانہ ان دو کے درمیان کسی ایک سے خطاب ہے جس میں Luxan Wall پھلانگ کر پیغام بھیجنے کی خواہش ہے۔ دراصل یہ افسانہ Time & Space کا افسانہ ہے۔

(۱۶) ''سوان، سوائن''--- یعنی ہنس اور سُور کے کرداروں کے مالک انسانوں کا قصہ ہے جس میں عشق و محبت جیسی لازوال قدروں کا انہدام ہوتا صاف دکھتا ہے۔ کہانی روایتی رومانس کی ہے۔ مجموعے میں اس کے ہونے سے یہ تو پتہ چلتا ہے کہ انیس رفیع اس قسم (بیسویں صدی کے روایتی قسم) کے افسانوں کو بھی لکھ سکتے ہیں اور پوری قدرت کے ساتھ۔

(۱۷) ''میرے نام کی ایک روٹی''--- یہ بحالت مجبوری میں دستبردار ہو جانے کی

کہانی ہے۔ یہاں محرومی کے نشانات گاڑھے ملتے ہیں۔ اس افسانے سے موضوع اور احساس کی سطح پر یہ تاثر ابھرتا ہے کہ فنکار دنیا سے بیزار ہے، یا سیت کا شکار ہے۔ یعنی تشکیک کی ایسی شدید شکل جو ہر شے کے وجود سے منکر ہو، حالانکہ یہ رویہ انیس رفیع کی مثبت پسند سوچ اور مزاج کے خلاف معلوم ہوتا ہے۔

(۱۸) ''نیل کنٹھ کا اصل''--- یہ سائنس کی ترقی کا المیہ ہے۔ سائنس، جو کبھی انسانی دماغ کی دین تھا، اب سائنس آدمی کو دماغ دے رہا ہے بلکہ آدمی بنا رہا ہے۔ حیرتناک اور محیرالوجود انسان جو ہمہ وقت ایک ہی وقت میں کئی کئی جگہ موجود ہو سکتا ہے۔ یعنی آنے والے وقت میں سائنسی ایجادات کے کرشمے کا یہ ایک تخیلاتی قسط وار حصہ ہے جو یقین اور ناقابلِ یقین صورتِ حال کے درمیان پنڈولم کی مانند لٹک رہا ہے۔ Xerox کی حقیقت اس افسانے کی بنیاد ہے۔ اس کی ایک مخصوص اسٹوری لائن ہے کہ تیز تر ایجادات نے ہم سے ہمارا اصل چھین لیا ہے۔ ہم سب مصنوعی، مشینی عکسی نقل تیار کرنے کے پتے ہو گئے ہیں۔ جتنا چاہیں بکھیر دیں، جتنا چاہے سکیڑ دیں۔

(۱۹) ''مَون''--- کے معنی چُپ سادھ لینے کے ہیں۔ قصہ میں ایک خوش الحان لڑکی سے افسانے کا رہبر کردار رشک کرنے لگتا ہے۔ اپنی آواز، جو بہت گونجدار اور بھاری تھی، پر اُسے ناز تھا۔ مگر قلزم کی ترنم خیزی اس کی جان کو آتی تھی۔ وہ اس کا گرویدہ تھا مگر خود اپنی آواز کم نہ سمجھتا تھا۔ اچانک اسے احساس ہوتا ہے کہ کوئی اس کی آواز چھین رہا ہے، کسی سازش کے تحت۔ سازش کامیاب ہوتی ہے۔ آواز چھین لی گئی ہے۔ اب جیسے وہ سدا کے لیے مَون برت پر بیٹھ گیا ہو۔ یہ فن کی عظمت و حرمت کا قصہ ہے۔ علامتی طور پر آواز حق کی آواز ہے جسے دبانے کی کوشش ہو رہی ہے۔ آخر' آواز' جو احتجاج کی آواز بھی ہو سکتی ہے دب کر موہوم ہو جاتی ہے۔

(۲۰) ''درآید''--- سرمایہ دار طاقتوں کا عالمی بازار پر اپنے دبدبے اور قبضے کے قیام کا اشارہ ہے جس کی مخالفت ایک ذہین طبقہ کرنا چاہتا ہے مگر بے شعور طبقہ اس حقیقت سے ناآشنا ہے وہ اس چونکے ہوئے شخص کو پاگل سمجھتا ہے اور اُس کے عمل پر معترض ہے۔ اس موثر افسانے میں وہ سارے لوازم ہیں جو آغاز، درمیان اور انجام پر مبنی افسانوں میں ہونے چاہئیں۔

(۲۱) ''سوکافا'' ۔۔۔ آسام کے جنگل اور وادیوں میں بپا انقلاب کا تجزیہ افسانوی Tools سے کیا گیا ہے۔ اس میں مقامی باشندوں کی تمنائیں اور خواب کو متشکل ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ جس کا بیانیہ کہیں مربوط کہیں متصادم نظر آتا ہے۔ یہ ایک خاص خطے اور مخصوص قبیلے کی تاریخی تشکیل ہے۔ 'سوکافا' قبیلہ جس نے سات سو سال آسام پر آزادانہ حکومت کی اور کبھی کسی بیرونی طاقت کے قبضے میں نہ رہا۔ نہ مغلوں کے، نہ انگریزوں کے۔ اب 'سوکافا' اسی آزادی کی بازیابی کا طالب ہے۔ واقعات میں ربط اور بیان میں تاثیر ہے۔

(۲۲) ''پنگا''۔۔۔ نچلے متوسط طبقے خاص طور پہ نوکری پیشہ طبقے کی زندگی کی کشاکش کو ہویدا کرتا ہے۔ یہ طبقہ ہر روز اپنی پناہ گاہوں سے نکلتا ہے عملی دنیا کا مقابلہ کرنے بلا امتیاز جنس، ملت و مذہب۔ وہاں اس کا تصادم ہر طرح کی چھوٹی بڑی آمرانہ شخصیت سے ہوتا ہے اور وہ جو نوکری سے باہر ہو چکے ہیں وہ بے یار و مددگار ہیں۔ ایک طرح کا مکالماتی افسانہ ہے جو محض چند گھنٹوں کے زمانی گھیر میں شروع ہوتا ہے اور اسی میں ختم ہو جاتا ہے۔

انیس رفیع کے مذکورہ دونوں افسانوی مجموعوں کی اشاعت کے بعد جو بارہ افسانے مختلف رسائل میں وقفے وقفے کے بعد شائع ہوئے ہیں، آیئے ان کا بھی مختصر ترین لفظوں میں مطالعہ کریں۔

دستِ خیر: ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو دورانِ ملازمت اپنے ایک پُرانے بے روزگار دوست کی کفالت کرتا ہے۔ اس کی بیوی بچے اسے فضول خرچی پہ محمول کرتے ہیں۔ ملازمت سے سبکدوشی کے بعد بچے، بیوی اور دیگر افرادِ خانہ ایسے خدشات میں گھرے رہتے ہیں کہ کہیں باپ کا ضرورت مند دوست پنشن کے پیسے بھی نہ کھا جائے۔ بہر حال اس شخص کی ہمدردی اس سے برابر قائم رہی۔ افسانہ نگار یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ نچلے متوسط طبقے کا خاندان جہاں ایک کمانے والا، کئی کھانے والے ہوں تو کھانے والے ہمیشہ عدم تحفظ میں مبتلا رہتے ہیں۔ افسانے میں اقتصادی غیر محفوظیت کے مسئلے کو بھی اٹھایا گیا ہے۔

میں چڑیوں کے لیے لکھتا ہوں: یہ انتظار حسین کے ناسٹلجیائی افسانوں پر سیدھا تبصرہ ہے کہ ایسے

افسانے تخلیق کار کی ذات تک محدود ہوتے ہیں۔افسانے میں ہجرت کا کرب ان کا موضوعی سرمایہ ہے۔

معزول: بہ زعم خود تخت یاب ہوکر اپنی دانش پر فخر کرنے والے شخص کی معزولی کا قصہ ہے۔جمہور کسی کو نہیں بخشتی۔خود کو اس سے برتر سمجھنے والا تو خیر بچ ہی نہیں سکتا،اسے تو معتوب ہونا ہی ہے۔جمہور کا عتاب سب پر یکساں ہے۔سچے اور جھوٹے پر،قابل اور نا قابل پر، دانشور اور غیر دانشور پر۔اس کے اصول بے لچک ہیں۔

کہا لبیک جو نے: مذہبی رواداری کی شکست و ریخت کا قصہ ہے۔نئی نسل اپنے شوق کے پیچھے دیوانی ہے اور مذہبی اصول اور ضوابط کی اسی حد تک قائل ہے جہاں تک اس کا ٹکراؤ اس کے شوق سے نہیں ہوتا۔گاؤں کی یہ روایتی بات ہے کہ فلم بُری چیز ہے جو دیکھتا ہے برباد ہو جاتا ہے حسبِ روایت گاؤں کا لڑکا شہر پہنچتا ہے تو روزہ نماز سے دُور رہو کر فلم کا دیوانہ ہو جاتا ہے۔اور ایک فن کار تو اُس کے لیے مثالی کردار بن جاتا ہے۔وہ نماز اس لیے پڑھتا ہے کہ اس کے لائق تقلید اداکار نے یہ کہا کہ روزہ رکھو نماز پڑھو جو ایسا کرتا ہے وہ اس کے ساتھ ہے۔جدید میڈیا کا حملہ پرانی اقدار پر ہے میڈیا کے اثرات اس قدر طاقتور ہیں کہ اب مذہبی فریضہ کی ادائیگی اس کے رہین منت ہے۔

مولا دادا آئیں گے: ''کابلی والا'' سے متاثر ہوکر لکھا گیا یہ افسانہ دیہی قدروں کے تحفظ کا افسانہ ہے۔اس میں یہ بھی تاثر دیا گیا ہے کہ قدیم قدروں میں سیکولر مزاج کی پرورش بھی ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ غربت وافلاس کے باوجود نیکی اور رحم دلی دیہات کے کلچر میں اب بھی کہیں کہیں موجود ہے۔

لا ہے لا ہے رفتہ رفتہ: آسام میں لکھا گیا یہ افسانہ مست گام قوم کی انقلابی بیداری کا قصہ ہے اور یہ بیداری فنون لطیفہ کی چاشنی کی مرہون منت ہے۔بیہو رقص ان کو مسلسل حرکت میں رکھتا ہے۔محبت اور اخوت اس کا پیغام ہے بطورِ خاص ایسے لمحے میں جب وہ خطہ ایک خاص قسم کی انتہا پسندانہ انتشار میں گھرا ہے۔

لوہے کی مٹھی: محبت،رحم دلی اور قربانی کا جذبہ انسانی مخلوق میں ازل سے موجود ہے۔شر کے حملے

ان قدروں پر زبردست ہیں۔ مگر یہ وہ توانائی ہے جو ٹوٹتی نہیں ہے بلکہ صورت جنگ میں اور بھی سوا ہو جاتی ہے۔ یہ افسانہ ایک مکمل اور بھر پور استعارہ ہے کہ معذور، اپاہج کو بھی لوہے کی مٹھی مل جائے تو خلفشار پیدا کر سکتا ہے مگر نیک قدروں کا بندہ ایسی طاقت مل جانے پر بھی انکسار اور ہمدردی ترک نہیں کرتا۔

اندر قلعہ: یہ ایک ایسے بلڈر کمپنی کی کہانی ہے جس کا انتظامیہ دُور رس اور دور بین ہے۔ اچھی فہم و فراست والا ہے لہٰذا وہ پچاس سال کے بعد آنے والے بدلاؤ اور اس میں تجارتی خوش آئند توقعات کو بھانپ لیتا ہے۔ کمپنی کی ضعیف مالکن اپنے اسمارٹ منیجر کو ایک ''کھوج'' پر روانہ کرتی ہے۔ اسے وہ منزل ریگ زار کے اس پار نظر آتی ہے مگر جس سوز کے لیے وہاں جاتا ہے وہاں وہ عجیب و غریب بلکہ طلسماتی چکر کا شکار ہو کر ناکام لوٹتا ہے۔ کمپنی کی مالکن اس گھر کی بربادی کا ذکر سُن کر رو پڑتی ہے۔ کیوں؟ یہی راز کہانی کی جان ہے۔ یہ استعارہ ہے تیزی سے قصباتی اور دیہی علاقے کی خصوصیات کو مٹا کر شہر میں تبدیل کرنے کا جس سے بلڈر طبقہ بڑے منافع کما رہا ہے۔ وہ حال سے زیادہ مستقبل سے منافع کشید کرنا چاہ رہا ہے۔

اللہ دین لیمپ اور عطر کی پٹی: تاثراتی افسانہ ہے۔ زندگی کے حادثات اور سانحات اس افسانے کے محرک ہیں جو کردار کی شکل میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ اس میں کلکتہ جیسے بڑے شہر اور چھوٹے سے گاؤں کی عید کے تضادات کو اجاگر کیا گیا ہے۔ افسانہ کا بھولا یعنی راوی وہ کردار ہے جو اس تضاد کو مرحوم حبیب اور مبین کے حوالے سے بیان کرتا ہے۔ بھولا کو محسوس ہوتا ہے کہ بڑے شہر میں تنگی اور عُجلت ہی نہیں ہے بلکہ گاؤں کی قدریں بھی ناپید ہیں یہاں تک کہ ارکان مذہب کی ادائیگی بھی امتحان سے گزر رہی ہے۔

افسانے کے آغاز میں جو منظر اُبھرتا ہے وہ کلکتہ شہر کی سب سے بڑی مسجد میں عید کی نماز کا ہے۔ مرکزی کردار کو انتظار ہے خطبہ کے ختم ہونے کا۔ دوسری شفٹ میں ہونے والی نماز کا نمازی اپنی جگہ بنانے کے لیے اُس کو ہٹاتا ہے اور یہیں سے راوی کو اپنا گھر، اپنا گاؤں، اپنی قدریں یاد آتی ہیں۔

دونوں کردار بہت گہرے دوست ہیں۔ پہلا کردار علامت ہے روشنی کی، اُجالے کی، صاف و شفاف شخصیت کی اور دوسرا علامتی کردار عطر کی پیٹی کی طرح مہکتا رہتا ہے۔ جبکہ تیسرا کردار راوی کا ہے جو ماضی کی بازگشت کا سہارا لیتا ہے۔

خانۂ تجلّی: ماضی کی بازیافت ہے جہاں مرکزی کنٹرول روم (امریکہ) آج کے تناظر میں افسانہ میں داخل ہوجاتا ہے۔ (''ہائی وے'' کی طرح جس کا تفصیلی ذکر اگلے صفحات میں ہے)۔ اس افسانے میں پورے ملک کو مرکز سے جوڑنے سے مراد رفتار کو بڑھانا ہے تاکہ مال و اسباب کو گھر گھر، گاؤں گاؤں، قصبہ قصبہ تک پہنچایا جا سکے۔ سواری اور زندگی دونوں کی رفتار کو مذکورہ افسانہ میں علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ترقی کی چمک دمک سے آنکھیں چکاچوند ہیں مگر پسِ پشت وہ کربناک پہلو بھی ہے کہ نفع تو بہرحال بدیسی کمپنیوں یا سرمایہ داروں کو ہی پہنچ رہا ہے۔ کتنے پیڑ کٹے، جنگل ختم ہوئے، زرخیز زمین ہاتھوں سے پھسلی، اس کا کوئی حساب نہیں۔

گداگر سرائے: بھی ایک استعاراتی افسانہ ہے جو یہ تاثر دیتا ہے کہ ہمارا ملک ایک طرح کا گداگر سرائے اور مانگے کے اُجالے سے اپنے گھروں کو سجا رہا ہے۔ باہر کی استعماری قوتیں صنعت و حرفت اور تجارت کے نام پر یہاں کی دولت چُرا رہی ہیں۔ تکنیکی ترقی کے نام پر استحصال گاؤں گاؤں تک پہنچ گیا ہے جس سے نجات کی راہ نہیں سوجھ رہی ہے۔ گداگر سرائے کا بوڑھا راوی ماضی تا حال کا قصہ سنا کر لوگوں کو مستقبل آشنا کرانا چاہتا ہے مگر ناکام ہوتا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ انیس رفیع نے ماضی کی ہندوستانی حسیت کو ساتویں صدی کے مشہور سیاح کے حوالے سے اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ افسانہ نگار نے ابن بطوطہ کی زبانی ہمارے نئے معاشرے میں عورتوں کی مظلومیت کا قصہ سنایا ہے اور قصہ سُنانے کا عمل اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہے جس سے بھائی عفو گزرتا ہے۔ افسانے کا یہ قصہ گو جب انفارمیشن ٹکنالوجی کے بڑھتے ہوئے اثر سے متصادم ہوتا ہے تو ماضی بعید کی مظلوم عورت آج اُسے چیختی، فریاد کرتی ہوئی سنائی پڑتی ہے۔

'اللہ دین کا لیمپ'، 'خانہ تجلّی' اور 'گداگر سرائے' یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ گلوبلائزیشن کی زد میں ہمارا گاؤں بھی آ گیا ہے۔ شہر میں تو مال بن چکا تھا۔ قصبہ اور گاؤں میں بھی صارفیت اور نفع کا دیو سرایت کرنے کے درپے ہے۔ دیو ہیکل ٹرانسمیشن ٹاور کے ذریعے امریکہ، برطانیہ، آسٹریلیا وغیرہ سستی مزدوری کے سائے میں Sale Promote کر رہے ہیں۔ اس طرح کلچرل ہسٹری کے تئیں جبر کی صورت بدل چکی ہے۔ اب جہیز کے لیے عورت کو جلایا جا رہا ہے۔ بظاہر افتتاح غریب ضرور کر رہا ہے مگر پسِ پشت عفوؤں کو بے وقوف بنانے اور ان کا استحصال کرنے کے اشتہاری داؤں پیچ ہیں۔

۴۔ مُسافرت کا افسانہ نگار

سفرنامے اور افسانے میں قریبی رشتہ ہے۔ سفر منصوبہ بند ہو یا غیر ارادی، اُن ہی سفرناموں کو شہرت ملتی ہے، دوام حاصل ہوتا ہے، جن میں تخلیقیت ہو، افسانویت ہو۔ محض تفریحی، سیاحتی یا صحافتی نقطۂ نظر سے لکھے گئے اسفار کی شہرت کسی خاص وجہ سے تو ہو سکتی ہے مگر دیرپا نہیں ہوگی کیونکہ ان میں تخلیقی حرارت برائے نام ہوتی ہے مثلاً کوئی مشہور سیاح کسی خاص مقام کے سفر پر آتا ہے تو وہ وہاں کے حسن، عظمت، تاریخی، جغرافیائی، ثقافتی، سماجی، عمرانی پہلو کے بیان پر اکتفا کرے گا مگر فنکار سفرنامہ کے لیے افسانوی شدت کو بھی اُبھارے گا۔ وہ صرف بیان نہیں بلکہ کہانی کا بیانیہ بھی خلق کرے گا، اور مذکورہ خطے کے ان قدیم مظاہر کو، جن کے قصے عوام میں مقبول ہیں ان کو بھی کہانی میں پروئے گا تاکہ اس میں ڈرامائیت اور تجسس پیدا ہو سکے۔

انیس رفیع نے یہ طریقِ کار جا بجا اپنایا ہے۔ اسی لیے ان کے افسانے ہمیں مختلف معاشروں میں متصادم تہذیبی اور ثقافتی عناصر سے کچھ اس طرح واقف کراتے ہیں جیسے ان میں ہندوستانی دلوں کی دھڑکنیں قید ہو گئی ہوں۔

شروع میں کہا جا چکا ہے کہ انیس رفیع کو سیاحت کا بچپن سے شوق ہے۔ ''گداگر سرائے'' میں وہ ابن بطوطہ کی زبانی ہمارے جدید معاشرے کا افسانہ بیان کر چکے ہیں۔ حسنِ اتفاق کہ انھیں ملازمت بھی ایسی ملی جس کا ایک ضروری تقاضا تھا شہروں شہروں، صوبے صوبے تبادلہ۔ شعبۂ نشریات سے منسلک ہو کر ارضیات کے حُسن کو سیکھنے کی چاہ نے اور بھی تقویت حاصل کی۔ تبادلوں نے انھیں

ایسے خطرناک مقامات کی سیر کرائی جن میں زمینی، سمندری اور کوہستانی علاقے شامل ہیں۔ ملازمت سے سبکدوشی کے بعد بھی یہ سلسلہ ہنوز برقرار ہے۔ 'شعر و حکمت' کے پچھلے شمارے (مئی ۲۰۱۱ء) میں ریفریشر کورس کے وہ شرکاء جو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ملک کے مختلف صوبوں اور شعبوں سے آئے تھے اُن کے ساتھ ہم سفری پر موصوف کا طویل سفرنامہ شائع ہوا ہے۔ اس میں ان کی افسانوی تخلیقیت کا بہترین مظاہرہ ہوا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ حسنِ بیان میں کائنات کی دھڑکنیں قید ہوگئی ہیں۔

انیس رفیع نے جموں، کشمیر، شملہ، مسوری، کوہیما، آسام، گوہاٹی، شیلانگ کے پہاڑوں، گھاٹیوں اور گھنے جنگلوں کو نہ صرف دیکھا اور قیام کیا بلکہ مختلف معاشروں میں متصادم تہذیبی اور ثقافتی عناصر کو اپنے فن میں سمولیا ہے۔ Diamond Harbour، گنگا ساگر، چنئی، گوا، ممبئی اور اومان کے ساحلی علاقوں کے ساتھ الرُستاخ اور سلالہ کے نخلستان کی بھی سیر کی اور وہاں کے کلچر کو فن میں ڈھالنے کی امکانی کوشش کی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ فلم اینڈ ٹیلی ویژن انسٹی ٹیوٹ آف انڈیا کے قیام کے دوران سلولائٹ کے انوکھے تجربے بھی کیے۔ انھوں نے حقیقی دنیا کی سیر تو کی ہی، ساتھ ہی فلم کی خود ایجاد کردہ دنیا بھی ان کے حصّہ میں آئی ہے مثلاً فلم انسٹی ٹیوٹ کے آرکائیو میں ایسی سیکڑوں فلمیں موجود تھیں جن کی نمائش سے ان پر نئی اور انوکھی حقیقتیں آشکار ہوئیں۔ انھوں نے مہاراشٹر کی دیہی حسیات کو مشتق فلم میں بصری توانائی و تاثر کا حصّہ بنا کر فکشنل فلم کا تجربہ کیا جسے خوب سراہا گیا۔ گاؤں کی زندگی کی جیتی جاگتی تصویر کو منھ بولتی تصویر میں متبدل کر کے انھوں نے حقیقت، تصور اور تخئیل کی ایک ایسی شبیہہ پیش کی ہے جس سے فکشن اور فیکٹ کی دُوری مٹی ہے بلکہ تفہیمی اور ترسیلی سطح بطور خاص بلند ہوئی ہے۔ علائم وابہام جو انیس رفیع کے افسانوں کے خاص وصف ہیں وہ اس فلم میں پرت در پرت کھل گئے ہیں۔ یہاں ان صفات سے گریز یا مفاہمت اس لیے ضروری تھی کہ ذرائع ابلاغ عامہ کی ضرورتوں کا تقاضا تھا۔ مصنف نے افسانے کے Adaptation میں اپنی تخلیقی ہُنرمندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے یہ خیال رکھا کہ فنی حسن مجروح نہ ہو اور سلولائڈ آرٹ (Cellulide Art) کے ایک منفرد فلم پارہ کی تشکیل ہو جائے۔

انیس رفیع کو نہ صرف سیاحت کا شوق ہے بلکہ مختلف علاقائی، تاریخی اور جغرافیائی حقیقتوں کو

افسانوی قالب میں ڈھالنے کا شعور بھی ہے۔ اسی لیے انھوں نے اپنی ملازمتی مسافرت کو اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنا کر افسانوں کا روپ دیا ہے۔ وہ تہذیب وتمدن، ثقافت و معاشرت، رسم و رواج، رہن سہن، طور طریق، تیج تیوہار، علاقائی اثرات، فضا اور ماحول کی تفصیلات میں نہ جا کر تمثیل، استعارہ، تشبیہہ، علامت، تجرید کا سہارا لیتے ہیں، اور کم سے کم لفظوں میں وہ تاثیر پیدا کر دیتے ہیں جو ایک طویل سفر نامہ میں ہوسکتا ہے۔ ایسا وہ اس لیے کر پاتے ہیں کہ بنیادی طور پر زمین سے جُڑے ہوئے ادیب ہیں۔ جہاں جہاں تعینات رہے وہاں کی تہذیب کا سوشل ورکر اور فنکار کی حیثیت سے براہ راست مشاہدہ کیا، اور ان گنت واقعات و حادثات کو اپنے ذہن میں محفوظ کر لیا۔ اسی لیے ان کے یہاں نُدرت کے ساتھ علاقائی حسیت کی روح سمٹ آئی ہے۔ ان کی کہانی ڈرائنگ روم والی کہانی نہیں، محدود نہیں، حصار سے باہر نکلتی بلکہ سرحدوں کو پھلانگتی ہوئی کہانی ہے۔

ادیب و فنکار سماج کا پروردہ ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے گرد و پیش کے حالات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ انیس رفیع چونکہ بے حد حساس ادیب ہیں اس لیے انھوں نے عوامی زندگی کے مختلف رنگوں اور معاشرے کی اُتھل پُتھل کو بغور دیکھا، محسوس کیا اور پھر ان کو فنکارانہ طور پر صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیا ہے۔ مثلاً ڈبروگڑھ جس کا ہیڈ کوارٹر گوہاٹی تھا۔ سرکاری گاڑی سے وہاں اُن کا برابر آنا جانا رہتا تھا جبکہ چہار جانب اُلفا (United Libration Front of Assam) کا خوف و ہراس پھیلا ہوا تھا۔ سرکاری افسروں خصوصاً دور درشن کے آفیسر نشانے پر ہوتے تھے مگر انیس رفیع سرکاری کام کے علاوہ اپنے شوق کی تسکین کی خاطر آسام کے دیگر خطرناک علاقوں کی بھی سیر کرتے رہتے تھے۔ چائے باغان کے مختلف باغوں بطور خاص جالان ٹی گارڈن۔ گولف کلب، ریس کورس اور ڈِگ بوئی جہاں ملک کا سب سے پہلا پٹرول کنواں دریافت ہوا تھا، وہ اکثر جاتے رہتے۔ جنگلات کی وادی میں ساکھو کے درختوں کی کٹائی اور بید کے کام کو دیکھتے رہتے۔ انھوں نے محسوس کیا کہ عام مزدوروں کا تعلق بہار سے ہے مگر چائے والے مزدور، جنھیں زیادہ اجرت ملتی ہے، اُن کی اکثریت مہاراشٹر اور مدھیہ پردیش کی ہے۔ آسامی مزدور بہت کم نظر آتے ہیں کیونکہ خوش حالی کی وجہ سے انھیں مزدوری کی ضرورت نہیں تھی۔ کہانی 'سوکافا'، 'قبائلی'، 'لا ہے لا ہے رفتہ رفتہ' میں ان ہی نکات کو منعکس کیا گیا ہے۔ برہم پترا ندی کا ذکر

خوب ہے۔ بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کے بعد مہاجر اسی ندی کے کنارے آ کر بس گئے ہیں۔ وہ آسامی کے علاوہ اردو زبان بولتے ہیں۔ اُن کی غُربت، لب ولہجہ اور رہن سہن پر انیس رفیع نے خصوصی توجہ دی ہے۔

آسام کے ساتھ بنگال اور بہار کا بھی تفصیلی ذکر ہے اور یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ٹیگورین فلاسفی میں آرٹ اور کلچر کا جو تصور تھا، وہ بدلا ہے۔ ٹیگور بنگالی تہذیب کا نشان ضرور ہے مگر مارکسی کلچر کے بعد ٹیگورین کلچر کی مخالفت اور موافقت کے ٹکراؤ کے رُجحان کے درمیان ایک مشترکہ کلچر پروان چڑھ رہا ہے جس کی نشاندہی فنکارانہ ڈھنگ سے کی گئی ہے۔ انیس رفیع کے مشاہدے کے مطابق جدید تر لکھنے والے ٹیگور کی روایت سے انحراف برت رہے ہیں جبکہ ایک بڑا طبقہ اب بھی ٹیگور کی راہوں پر گامزن ہے۔ پچھلی چار دہائیوں کے بنگال کے فکری دھارے کی دھمک ان کی تخلیقات میں نمایاں ہے جیسے افسانہ ''پُتل دی'' نکسل مومنٹ کو اُجاگر کرتا ہے۔ مجموعہ ''اب وہ اترنے والا ہے'' کا انتساب داخلی طور پر نکسل باڑی اور مکالماتی طور پر علاقائی حسیات کو پیش کرتا ہے۔ افسانہ ''غروب سے پہلے'' میں وہاں کے گاؤں کی عکاسی ہے۔ ''اندر قلعہ'' ویشالی کے گاؤں جبکہ افسانہ ''پولیتھن کی دیوار'' ظاہر کرتا ہے کہ کلکتہ جیسے عظیم الشان شہر میں بھی پسماندہ گاؤں بستا ہے۔

انیس رفیع ناگالینڈ اسٹیٹ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ان کا ہیڈ کوارٹر کوہیما کی سب سے اونچی چوٹی پر تھا۔ وہاں کے مشہور سائنس کالج سے بھی اُوپر۔ اس کوہستانی علاقے میں اب سردار کا قانون نہیں، مغربی تہذیب حاوی ہو چکی ہے۔ روایتی لباس پہننا ترک کر دیا گیا ہے بس میلے ٹھیلوں میں نظر آتا ہے۔ مقامی باشندے نرم دل ہونے کے باوجود مزاجاً غصہ ور ہیں۔ جانوروں کا وہ اب بھی شکار کرتے ہیں بلکہ گھریلو جانوروں، کیڑوں مکوڑوں کو بھی کھانے میں جھجھک محسوس نہیں کرتے ہیں۔ ممانعت کے باوجود شراب پیتے ہیں۔ محنت مزدوری یا کام کاج میں ان کے یہاں صنف کی کوئی تخصیص نہیں ہے۔ اکثریت عیسائیوں کی ہے۔ چرچ کا اس حد تک اثر ہے کہ اتوار کو مکمل چھٹی رہتی ہے یہاں تک کہ چائے کی دکانیں بھی بند رہتی ہیں۔ اردو، ہندی تقریباً نہیں جانتے ہیں۔ انگریزی یا پھر قبائلی زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ کہانی ''آل نو'' میں

انھوں نے اسی منظر اور پسِ منظر میں مرکزی کردار کا نہایت موثر خاکہ کھینچا ہے کہ فرصت کے اوقات میں ملازمہ فرش پر نہیں کرسی یا صوفے پر بیٹھتی ہے کہ اس کے یہاں مالک، نوکر یا مزدور کے مابین کوئی تفریق نہیں ہے۔ قبائلیوں کا رویہ مساوی ہے۔ وہ عزت دیتے اور عزت چاہتے ہیں۔ اِس فضا کے توسط سے قاری جان لیتا ہے کہ پورے ناگالینڈ میں خوبصورت پہاڑ یا پھر گھنے جنگلات کا سلسلہ ہے۔ اپنے منفرد ڈانس اور چاول کی کاشت کے علاوہ بید اور اون کی دستکاری لائقِ ستائش ہے۔

مہاراشٹر خصوصاً پونا کے تعلق سے یہ منظر نامہ اُبھرتا ہے کہ وہاں کے لوگ چاق و چوبند، تیز طرار اور نرم گو ہیں۔ گُل افشانیِ گفتار سے گریز کرتے ہیں۔ پُونا میں وہ اپنی لکھی کہانی پر مشتمل فلم 'اوکھلی' بنا رہے تھے۔ فلم گاؤں پر مبنی تھی اس لیے قرب و جوار کے گاؤں کو بہت قریب سے دیکھا۔ وہاں کے لوگ جفاکش ہیں جن میں بہار و بنگال جیسی غربت و بدحالی نہیں ہے۔ طرزِ لباس صاف ستھرا ہی نہیں بلکہ گاندھی ٹوپی کو بھی وہ اپنے لباس کا حصہ بنائے ہوئے ہیں۔ انھوں نے محنت و مشقت سے اُوسر اور بنجر زمین بھی کھیتی باڑی یا طرح طرح کے باغات کے لیے کارآمد بنالی ہے۔ صفائی پر خاص توجہ ہے۔ گھر، گھر سے متعلق چیزیں، کچن وغیرہ میں سلیقہ نظر آتا ہے۔ وہ یہ بھی اُجاگر کرتے ہیں کہ بابری مسجد/ رام مندر/ شیلانیاس کی تحریک یوپی بہار میں شدّت اختیار کیے ہوئے تھی مگر وہاں ایسا محسوس نہیں ہو رہا تھا۔ شاید اسی لیے اُن کے معاشی مسائل بھی اُس طرح کے نہیں تھے جیسے یوپی، بہار اور بنگال کے۔

چونکہ اِس حصّہ میں انیس رفیع کو میں مُسافرت کے افسانہ نگار کی حیثیت سے دیکھ رہا ہوں اس لیے واضح کرتا چلوں کہ ایک سفرنامہ وہ ہے جب کوئی مصنف یا صحافی کسی لمبے یا انوکھے سفر پر ہوتا ہے تو اپنے گہرے مشاہدے اور تجربے سے متعلقہ مقامات کی تہذیبی، سماجی نیز جغرافیائی صورتِ حال کو بیان کرتا ہے۔ اس میں وہ اپنے تاثرات کو بھی شامل کرتا ہے۔ دوسرا سفرنامہ وہ قرار دیا جاسکتا ہے جو فکشن میں پوشیدہ ہوتا ہے مثلاً کوئی افسانہ نگار جب کسی خاص مقام کا سفر کرتا ہے یا وہاں قیام پذیر ہوتا ہے تو جیسے جیسے وہاں کے واقعات، حادثات رشتے وغیرہ اُس کے ذہن میں بنتے بگڑتے ہیں اور اُن کے تاثرات شدید تر ہوتے جاتے ہیں تو وہ انھیں کسی ایک محور پر لاکر کہانی

کے قالب میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ہر چند کہ یہ اسفار حقیقی واقعات کا بیان نہیں ہوتے ہیں لیکن حقیقت کا التباس ضرور ہیں جسے فنکار افسانوی زبان میں پیش کر دیتا ہے۔ مثلاً انیس رفیع کے وہ افسانے جو بنگال، آسام، بہار کے قیام کے دوران لکھے گئے، وہ ایک طرح سے اُن صوبوں کا پُر آشوب زمانہ تھا۔ مذکورہ تینوں صوبوں میں سیاسی اور علاقائی تحریکیں زوروں پر تھیں۔ انیس رفیع نے اس صورت حال کو فنی مرقعوں میں ڈھال کر اسے زماں و مکاں کی قید سے ماورا کر دیا ہے۔ جس دور، جس زمانے، جن مقامات پر یہ افسانے پڑھے جائیں گے اُن کی آفاقیت برقرار رہے گی کہ اب یہ واقعات زمانی یا مکانی نہیں بلکہ وہ شہہ پارے ہیں جو زندگی کی علامتیں بن گئے ہیں۔

فلم ساز، ہدایت کار یا میڈیا سے متعلق حضرات جانتے ہیں کہ اگر تفریحی اسفار کو ٹی وی یا فلم میں پیش کرنا ہو تو اُسے دلچسپ بنانے کے لیے تخلیقی عناصر کا شامل کرنا ضروری ہوتا ہے مثلاً اگر کوئی علی گڑھ کے سفر پر آتا ہے تو وہ صرف علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی عظمت کے بیان پر ہی اکتفا نہیں کرے گا بلکہ Travel Story کے لیے افسانوی شدتِ تاثر کو بھی اُبھارنے کی کوشش کرے گا۔ یعنی صرف بیان نہیں بلکہ کہانی کا بیانیہ بھی خلق کرے گا جیسے وہ یہاں کے ان قدیم مظاہر کو جن کے قصے عوام میں مقبول ہیں، ان کو اپنی کہانی میں پروئے گا تاکہ اس میں ڈرامائیت اور تجسس پیدا ہو سکے۔ مثلاً شہر کی سرائے، دھرم شالہ، مسافر خانے، نمائش وغیرہ کا بھی ذکر ہو سکتا ہے جہاں ہر طبقہ کے مختلف سوداگر یا مسافر آکر ٹھہرتے ہیں اور اُن کے قصے الگ الگ ہوتے ہیں جو بعض اوقات لوک کہانیوں کا عنصر بھی بن جاتے ہیں۔ انیس رفیع نے یہ طریقۂ کار جا بجا اپنایا ہے۔ افسانے 'قاف'، ''اللہ دین لیمپ''، ''دو آنکھوں کا سفر''، ''غروب سے پہلے''، ''ترشنا''، ''پُش بٹن''، ''کہا لبیک بجو نے''، ''سات گھڑے پانیوں والی عورت''، ''کاٹھ کے پتلے''، ''مولا دادا آئیں گے''، ''لوہے کی مٹھی'' وغیرہ مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ (ان افسانوں کا تفصیلی ذکر کیا جا چکا ہے)۔

ہر مصنف اپنا الگ زاویہ رکھتا ہے اور اسی نہج پر اپنے سفر کا بیان کرتا ہے۔ تقریباً ہر سفر نامے میں ایک اسٹوری لائن ہوتی ہے، اگر کسی سیاح کا مقصد تاج محل کی زیارت ہے تو اُس کا زاویۂ نگاہ تاریخی، جغرافیائی، ثقافتی، سماجی، عمرانی ہوگا لیکن افسانہ نگار کے یہاں ان سب کے ساتھ ساتھ

جمالیاتی عُنصر اور تحیّر و تجسّس بھی وافر ہوگا۔اس کی تخلیق میں تاثرات، وحدتِ تاثر میں ڈھلتے ہیں اور پھر اس کا سانچہ پلاٹ کی شکل میں تیار ہوتا ہے اور اِسی بُنت کے تحت زبان و بیان متشکل ہوتے ہیں۔

دراصل مُسافرت کو تخلیقی معنویت دینا ایک بڑا آرٹ ہے۔ اک ذرا سی کجی اُسے برباد کرسکتی ہے۔ اسے صحافتی رپورٹنگ یا واقعہ کا نرا بیان بنا سکتا ہے لہٰذا، اِس معرکے کو سر کرنے کے لیے ایک ہُنر مند تخلیق کار ہونا چاہیے۔ انیس رفیع کے یہاں یہ فنّی کمال بدرجۂ اتم موجود ہے۔ میں اُن کی اِس ہنرمندی کا چشم دید گواہ بھی ہوں مثلاً انھوں نے دو سفروں کو کس طرح الگ الگ صنفی جامہ عطا کر دیا۔ پہلے سفر کا ذکر مضمون کے آغاز میں کر چکا ہوں۔ وہ سردھنہ، میرٹھ کے جاگیردار کی اکلوتی بیٹی، بیگم ثمرو (اصل نام زیب النساء) سے بے حد متاثر تھے کہ ایک حسین اور امیر مسلم خاتون نے ایک انگریز کو دل و جان سے چاہا، مذہب تبدیل کیا۔ کیتھولک چرچ بنوایا، اور اپنی تمام جائیداد چرچ کے نام وقف کر دی۔ وہ کہتے کہ عشق میں مٹنا بلکہ اپنی شناخت کو بھی مٹا دینا، کہانی کا بہترین پلاٹ ہے۔ اسی کشش نے قصد سفر کیا، مسافت کے بعد کہانی نہ بن کر وہ سفرنامے کی شکل میں شائع ہوتا ہے (شعر و حکمت، مئی ۲۰۱۱ء) جبکہ دوسرا دلچسپ سفر، کہانی میں ڈھل گیا ہے۔ اس سفر کے لیے انھوں نے ہم سب کو ہموار کیا۔ آیئے اس کی روداد سنیے!

ہماری سیاحت کی ٹیم کے روح رواں پروفیسر خورشید احمد ہیں۔ وہ سفر کو آرام دہ اور تفریح بخش بنانے کے لیے بہترین قسم کی سواری کا انتظام کرتے ہیں اور ہم سب انیس رفیع کے اِذن سفر کو لبیک کہتے یں۔ اُن کا جوش ہمیں عزم بخشتا ہے۔ ہمارا ماننا ہے کہ پکنک نما سفر یکسانیت کو توڑتے ہیں، چند گھنٹوں کے لیے ہی سہی ذہنی سکون، تازگی اور توانائی بخشتے ہیں۔ انیس رفیع کی شمولیت اس لیے عزیز ہوتی ہے کہ ان کی حیثیت رہنما و رہبر کی ہوتی ہے۔ اُن کے پاس حیرت انگیز واقعات سے بھری ایک ایسی تجوری ہے جس سے قصوں کو نکال نکال کر وہ فراخ دلی سے خرچ کرتے ہیں۔ پہلے ہی سے تمام اطلاعات مہیا کرتے ہیں جو تاریخی، تہذیبی، ثقافتی اور سماجی ہوا کرتی ہیں اور پھر قابلِ ذکر مقام پر پہنچ کر اس کی باریکیاں سمجھاتے ہیں۔ آفاتِ ارضی و سماوی کے اثرات سے بھی آگاہ کرتے ہیں۔ بہر حال متھرا کے درشن کرائے جاتے ہیں۔ قدیم بھارت کی دیومالا نظروں کے

سامنے گھومنے لگتی ہے۔ موصوف کی سحر بیانی کی بدولت کرشن کنھیا بانسری بجاتے وارد ہوتے ہیں۔ رادھا بانسری کی دُھن پر رقص کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ سبھی کے من کا پپیہا پیہو پیہو کرنے لگتا ہے۔ کیسی سوغات ہے جو ہمیں انیس رفیع کی سفر دوستی کی بدولت مل رہی ہے۔ اور پھر ورنداون، گوورد ھن، جمنا کے تٹ۔ یہ یادگار مقامات ہیں یا حیرت کدے۔ دیو مالائی فکشن حقیقت بن کر ہماری آنکھوں میں اُتر جاتا ہے جیسے ہم کسی جادوئی قالین پر بیٹھے ہوئے خلا میں سفر کر رہے ہوں۔

سفر کا خمار اُس وقت ٹوٹتا ہے جب طارق چھتاری امریکی ریستوراں Mc. Donald کے سامنے گاڑی روکتے ہیں۔ FDI کا پہلا نمونہ ہمارے سامنے تھا۔ یہ سفری ٹیم چھ افراد پر مشتمل تھی۔ خورشید احمد، طارق چھتاری، قمرالہدیٰ فریدی، راشد انور راشد، انیس رفیع اور راقم۔ سب ایک بڑی میز کے گرد ہالہ بنا کر بیٹھ گئے۔ منصوبہ کے مطابق انیس رفیع کی نئی کہانی ''معزول'' سُنی گئی۔ افسانے اور کھانے سے خوب لطف اُٹھایا۔ سفر کا اگلا پڑاؤ تھا فتح پور سیکری۔ اُن کی قیادت میں ہمارا قافلہ اس تاریخی مقام پر موجود تھا جہاں دیو مالائی تصورات کی جگہ ٹھوس حقیقتیں پتھروں پر اپنے سر رکھے لیٹی تھیں۔ مغل عظمتوں کی تعمیر کردہ نشانی کے بُرجوں پر نہ جانے کیسے کیسے حرف کندہ تھے کہ انھیں دیکھ کر آنکھیں خیرہ ہو رہی تھیں۔ انیس رفیع ان کی جزئیات سے اس قدر واقف تھے کہ گائڈ شرمندہ ہو رہا تھا۔ مہارانی جودھا بائی کا حجرہ تو قابلِ دید تھا۔ موصوف کے مطابق اُسے اس طرح بنایا گیا تھا کہ مکمل پردہ پوشی بھی رہے اور روشنی اور تازہ ہوا کا گذر بھی۔ اب تو صرف پتھر ہی پتھر تھے۔ مگر کمنٹری کے مطابق ایسا سجا ہوا تھا کہ عالم رشک کرتا ہوگا۔ مخملی بستر، ایرانی قالین، کشمیری پردے، ان کا تصور کر کے ہم سب کھو گئے۔ خورشید صاحب کا اہم سوال یہ تھا کہ جودھا بائی کے اس محل سرا میں اکبر کا بیڈ روم کہاں ہے۔ اس کی کوئی شہادت نہیں مل رہی تھی۔ کہیں فرنگیوں نے اسے تاراج تو نہیں کر دیا۔

واپسی مختلف سوالات سے گھری ہوئی تھی۔ آگرہ، دہلی ہائی وے پر چند کلومیٹر ہی چلے تھے کہ سامنے بھینس کا ایک مست غول ہائی وے کراس کر رہا تھا۔ طارق چھتاری نے سوچا کترا کر تیزی سے نکل جایا جائے مگر ایک بھینس کو یہ منظور نہ تھا۔ آدم زاد اس سے مسابقت کرے، بس وہ اچانک گاڑی کے آگے آ گئی۔ پلک جھپکتے ہی گاڑی نے بھینس کو دھماکے دار ٹکر ماری اور بھینس گلی

کی طرح اُچھل کر دھم سے دور جا گری مگر تھی تو نگر فوراً اُٹھ کر بھا گی۔ اِدھر ہماری گاڑی چرمرا گئی۔ سب نے اُتر کر دیکھا، پٹرول انجن کے کسی حصہ سے ٹپک رہا تھا۔ میرِ سفر، انیس رفیع نے سندباد کی طرح سچویشن سنبھالی۔ اِس اندوہناک حادثے سے بحفاظت نکل آنے پر ہم سب خوش تھے اور انیس رفیع سردار آصف کا شعر گنگنا رہے تھے۔

میں ہوں کیسا مسافر، دیکھ لو زخمی جبیں میری

جو تم دیوار ہو تو راستے سے میرے ہٹ جانا

یہ خطرناک سفر جس کے ذکر سے ہم سب لرز جاتے ہیں، اُس کو چند ماہ بعد موصوف نے افسانے کے قالب میں ڈھال دیا۔ ''ہائی وے'' کے عنوان سے یہ مخزن، لندن میں شائع ہوا۔ یعنی واقعے کو مہینوں اپنے اندر اُتارنے اور اُسے تخلیقی روپ دے کر سفر کی سرگذشت کو بے مثل شہ پارہ بنانے کی ایسی وجدانی صورت ورفعت میں نے کم ہی دیکھی ہے۔

''ہائی وے'' رفتار کا افسانہ ہے جو مکاں سے لامکاں کو پھلانگتا ہستی کو کائناتِ دیگر (The Other Universe) پر نصب کرا دیتا ہے۔ اس تیز تند رفتار کا جو ساتھ نہیں دے سکتے وہ خاکِ زمیں میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ سطح پر اُن کی محض پرچھائیاں رہ جاتی ہیں۔ گویا آج کے انسان کا مقابلہ رفتار سے ہے۔ کیا وہ اپنی ہی ایجاد کردہ 'رفتار' سے مقابل ہو سکتا ہے؟ اِس مہماتی قسم کے سفر نے انیس رفیع کے تخئیل کو مہمیز لگائی اور افسانہ ''ہائی وے'' ظہور پذیر ہوا۔ علاوہ بریں اُنہی کی قیادت میں میرٹھ کے سفر کی روداد میں واقعہ ایک Travel Story کی صورت میں اُبھرتا ہے۔ عمیق مشاہدے، حساس ذہن، قوتِ اختراع فنکار کے حصہ میں آئے تو وہ عظیم فن پارہ بنا سکتا ہے۔ وہ چاہے سفرنامہ ہو یا افسانہ۔ اور انیس رفیع میں مجھے یہ اوصاف صاف صاف دِکھتے ہیں۔ اُن کی کمزوری صرف یہ ہے کہ بہت کم لکھتے ہیں لہٰذا اُن کا ادبی منظرنامے سے اوجھل رہ جانا خارج از امکان نہیں۔ اب وہ دور نہیں جب کوئی شاعر یا ادیب کسی ایک فن پارے سے ادب میں امر ہو جاتا تھا۔

میں فن کے معاملات میں تخلیق کار کے ظہور و غیاب کا قائل نہیں۔ کم لکھنا یا وسیع منظرنامے سے غائب رہنا، اس میں تخلیق کار کا کوئی قصور نہیں بلکہ ایک اچھے فنکار کو اس کی کوئی فکر نہیں ہوتی۔

مگر کبھی کبھی اُن کے اندر بھی یہ احساس جاں گزیں ضرور ہوتا ہوگا کہ وہ بھی حساس فرد ہیں۔ اپنے کیے کا حساب کیوں نہیں ملتا؟ کیا کہا جائے اسے نری ناقدری! گروہ بندی یا کچھ اور--- میں تو یہی کہہ سکتا ہوں کم لکھنا شہرت کے تناظر میں کمزور پہلو ہو سکتا ہے۔ کم ہی سہی منفرد اور معیاری لکھنا میری نگاہ میں بڑی بات ہے۔ انیس رفیع پر لکھتے ہوئے میں اسی احساس کی زد میں ہوں۔ 'سبو تاژ'، 'وش پان کی کتھا'، 'ماجرہ'، 'اللہ دین کا لیمپ'، 'دو آنکھوں کا سفر'، 'عطر کی پیٹی'، 'اب یہاں گدھ نہیں اترتے'، 'گداگر سرائے'، 'پولی تھن کی دیوار'، 'اندر قلعہ'، 'کرفیو سخت ہے'، 'ہائی وے' یہ وہ فن پارے ہیں جنھیں صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنے کے بعد تخلیق کار دل شکستگی کا شکار نہیں ہو سکتا۔ میں انھیں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں بحیثیت وزیٹنگ فیلو کام کرتے پچھلے چار برسوں سے دیکھ رہا ہوں۔ مہینوں کی مُسافرت میں ہوتے ہوئے بھی اُن کے چہرے پر کسی طرح کی تھکان نہیں دیکھی۔ یہ تخلیقی قوت کا کرشمہ ہے جو انھیں ہمہ وقت سنبھالے رکھتا ہے۔ میرا ذہن اُن کے زندگی بھر کے اسفار پر مرتکز ہو کر یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ اُن کی مسافرت انگیزی ہی اُنھیں تخلیقی توانائی بخشتی ہے۔ میں نے اس حصے میں انیس رفیع کی مُسافرت کے حوالے سے ان کے افسانوں کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ نہیں معلوم کہ اس زاویے سے فن پاروں تک رسائی اور ان کی تفہیم نتیجہ خیز اور مستحسن بھی ہے یا نہیں۔ مگر! یوں بھی ہو تو کیا حرج ہے۔

۵۔ فنی انفرادیت:

اِس طویل منظر و پس منظر کو اُبھارنے کا بنیادی مقصد ہے عہدِ حاضر کے ممتاز افسانہ نگار کی فکری اور فنی بصیرت کو اُجاگر کرنا، اور اس کے جواز فراہم کرنا کہ انیس رفیع معاشرتی محرومیوں اور ناکامیوں کو اشاروں اور علامتوں میں جذب کرنے کے ہُنر سے پوری طرح واقف ہیں۔ اُن کے افسانوں میں جمعیت اور فرد کا معاشرے سے برتاؤ بطور خاص منعکس ہوتا ہے۔ انھوں نے ترقی پسندوں کی یک رخی حقیقت نگاری سے اجتناب کیا ہے تو جدیدیت کی ابہام پسندی اور تجریدیت سے بھی ممکن حد تک دامن بچایا ہے بلکہ عصر حاضر کے سیاسی اور سماجی نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور جدید فنی لوازم کے ساتھ حاصل شدہ بصیرت کو قاری تک پہنچانے کا جتن کیا ہے۔ اِس کے لیے انھوں نے تمثیلوں، تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کو اِس طرح برتا ہے کہ وہ خارج سے مسلط کی ہوئی

نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے نکل کر اور باہم مربوط ہو کر ایک وحدت تشکیل دیں چونکہ وہ چھوٹے چھوٹے واقعات اور حادثات کو اپنے فن کے کینوس پر مُصوّر بلکہ ثبت کر کے ایک بڑا پیکر خلق کر لینے میں طاق ہیں۔ اس لیے اُنھوں نے اپنے عہد کی موقع پرستی، ریا کاری اور مُنافقت کو بھی اپنا خاص موضوع بنایا ہے اور وہ بھی اس ہنرمندی کے ساتھ کہ قاری تہہ بہ تہہ خباثتوں سے واقف ہو کر صداقتوں کا شاہد بن جاتا ہے۔

انیس رفیع کا فنی کمال یہ بھی ہے کہ انھوں نے علاقائی، لسانی، سیاسی کشمکش اور انتشار کی صورتِ حال کو فنی مرقعوں میں ڈھال کر، فن پارے کو زماں و مکاں سے اس طرح آزاد کر دیا ہے کہ وہ زندگی کی ہلچل کی علامت بن جاتے ہیں اور جب جہاں پڑھے جائیں گے اُن کی آفاقیت بر قرار رہے گی۔ فن کار کی انفرادیت کو مختصر ترین الفاظ میں یوں نشان زد کیا جا سکتا ہے:

۱۔ لفظوں کے دروبست میں شعری آہنگ ہے۔

۲۔ زماں و مکاں پر خاص زور دیتے ہیں حالانکہ زمانی گھیر چند گھنٹوں، مہینوں، سالوں یا پھر صدیوں پر محیط ہو سکتا ہے۔

۳۔ قصہ اور عنوان میں غیر روایتی پن ہے۔

۴۔ تکنیک اور ہیئت میں چھوٹے چھوٹے تجربے ہیں۔

۵۔ بیانیہ اور تاثیر انگیزی میں ادغام اور امتزاج ہے۔

۶۔ منظر کو صیغۂ غائب اور صورتِ حال کو صیغۂ حال میں پیش کرنے کا ہُنر آتا ہے۔

۷۔ بات کو اس طرح ادا کرنا کہ کہیں لفظ جملے اور کہیں جملے لفظ معلوم ہوں۔

۸۔ علامت، استعارہ اور تجرید کے استعمال کے ساتھ اشیاء کو بطور علامت برتنے کا ہُنر آتا ہے۔

۹۔ تمثیلی طریقۂ کار کے ساتھ ڈرامائی تکنیک کا سہارا لیتے ہیں۔

۱۰۔ قنوطی فضا میں نمو پذیر ہونے والے افسانوں میں بھی عملی جدوجہد اور مزاحمتی عمل جاری رہتا ہے۔

۱۱۔ کنایاتی زبان، معنوی استعارے اور خود کلامی کا لہجہ ہے۔

۱۲۔ پلاٹ اور کردار پر کم وحدتِ تاثر پر زیادہ توجہ دیتے ہیں۔

۱۳۔ اطلاعاتی بیانیے سے بے جان اشیاء میں جان ڈال دیتے ہیں۔

۱۴۔ سسپنس کو جادوئی حقیقت نگاری میں تبدیل کر دیتے ہیں۔

۱۵۔ بچوں بوڑھوں عورتوں اور مردوں کی نفسیات کے علاوہ خوف کی دہشت کی نفسیات کو بھی اجاگر کرتے ہیں۔

۱۶۔ استعاروں سے خوب کام لیا ہے مگر ان کے استعارے افسانے کو گنجلک نہیں بناتے بلکہ اس کے مفہوم کو واضح کرتے ہیں۔

۱۷۔ استعاراتی حوالے اور ٹکڑوں کے توسط سے پورے افسانے کو ایک مطلق علامت میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستانی تہذیب و معاشرت خصوصاً بہار، بنگال اور آسام کے دیہی اور شہری اطراف کے شاخسانوں، حُسن و قبح اور احتجاجی منظروں سے کہانیوں کے تانے بانے بُننے والے چوکنے افسانہ نگار انیس رفیع نہ صرف اپنی سوجھ بوجھ اور تخلیقی بصیرت کے لیے پہچانے جاتے ہیں بلکہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے جُڑے ہونے کے سبب جدید تر ثقافتی اور ادبی میلانات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ تقریباً نصف صدی پر مشتمل تجربے کا ایک وسیع میدان اُن کے جہانِ فکر و فن کو منوّر کیے رہتا ہے۔ انھوں نے ابہام اور تجرید کے غیر مُتوازن استعمال سے گُریز کرتے ہوئے مُعاصر زندگی کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے اور ایک ایسا پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے جس کی بُنت میں قوتِ بیان بھی ہے اور تخیّل کی جدّت بھی۔

◆◆◆

''گنبد کے کبوتر''

تہذیب کی مسماری کا استعارہ

شوکت حیات کی کہانی ''گنبد کے کبوتر'' میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں۔ ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے۔ تہہ دار کہانی کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ امکانات کے مختلف پہلوؤں کو کھنگالا جا سکے، معنویت کے اضافے کیے جا سکیں۔ اس علامتی کہانی کی کلوز ریڈنگ کئی طرح سے ہو سکتی ہے۔ یہ بیک وقت بابری مسجد کے سانحہ کی پہلی برسی کی طرف اشارہ کے ساتھ ہی ساتھ متضاد ذہنی کیفیتوں کا احاطہ کرتی ہے اور ایک قدیم تہذیب کے مسمار ہونے کے استعارہ کے طور پر بھی اُبھرتی ہے۔

ماہنامہ آج کل، نئی دہلی کے شمارہ فروری ۱۹۹۵ء میں شائع ہونے والی اس کہانی میں براہ راست بابری مسجد کا ذکر نہیں ہے۔ گُنبد کے بے گھر کبوتروں کی امیج کے توسط سے پڑھنے والے کا ذہن مسجد کے اس سانحہ کی طرف منتقل ہوتا ہے قاری محسوس کرتا ہے کہ ۶ر دسمبر کے سانحہ کی پہلی برسی ہے۔ مرکزی کردار ایک جذباتی اور حسّاس مسلمان ہے۔ وہ ایک سال پہلے پیش آئے واقعہ کو بُھلا نہیں پا رہا ہے۔ اسی وجہ سے بے حد فکر مند ہے کہ کہیں پھر کچھ نہ ہو جائے۔ اس کا پڑوسی سمجھاتا ہے:

> ''گھبرانے کی بات نہیں...... سب کچھ نارمل ڈھنگ سے ہو رہا ہے۔ اضطراری چیزیں زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہتیں۔ امن و استقامت کی راہ اپنا کر ہی ہم اور آپ چین اور سُکھ کی زندگی گزار سکتے ہیں...... میں تو پچھلے سال کے مقابلے میں بڑی تبدیلی محسوس کر رہا ہوں۔''

تسلّی اور تشفّی کے ساتھ کھوئے ہوئے اعتماد کی بات ملک کی موجودہ سیاسی صورتِ حال کو واضح کرتی ہے۔ اُتھل پتھل اور استقامت کا ذکر بھی وقت کے بہاؤ کو نشان زد کرتا ہے کہ جوش اور جذبہ لمحاتی ہوا کرتا ہے۔ برقرار رہنے والی چیزیں امن کی راہ سے ہو کر ہی گزرتی ہیں۔

افسانہ نگار نے محدود کینوس کو فنّی ہُنر مندی سے خاصا وسیع کر دیا ہے۔ اس نے سچویشن کو اُجاگر کرنے کے لیے کبوتر اور گنبد کے متوازی، مختلف مراحل پر سانپ، پیپل، گوریّا، پھول، گملے، فاختہ وغیرہ کے استعاروں کا استعمال کیا ہے۔ کہانی کے پہلے ہی جملے سے قاری کا ذہن کسی انہونی کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے:

''بے ٹھکانا کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا۔''

اور پھر جیسے ہی وہ اگلے جملوں کی قرأت کرتا ہے:

''متواتر اُڑتا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے چینی سے اپنا آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر مایوسی کے عالم میں آسمان کی جانب اُڑ جاتا۔''

اُس کے دل کی دھڑکنیں تیز ہونے لگتیں۔ وہ یکسوئی سے اگلی سطریں پڑھتا تو لاشعوری طور پر بابری مسجد کے سانحہ کی اطلاع مل جاتی:

''اُڑتے اُڑتے ان کے بازو شل ہو گئے۔ جسم کا سارا لہو آنکھوں میں سمٹ آیا۔ بس ایک اُبال کی دیر تھی کہ چاروں طرف..............''

یہ اطلاع قاری کو تناؤ میں مبتلا کرتی ہے۔ اس کا احساس شاید افسانہ نگار کو ہے کیونکہ ہر ہُنر مند لکھنے والا، لکھتے وقت قاری کے عمل اور ردِ عمل کا خیال رکھتا ہے۔ شوکت حیات بھی اِن باریکیوں سے واقف ہیں۔ سچویشن کو موڑنے بلکہ اپنے قابو میں رکھنے کا ہُنر جانتے ہیں۔ وہ اس تناؤ بھری صورتِ حال کو بدلتے ہوئے راوی اور اس کے پڑوسیوں کے بچوں کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ قرب و جوار سے قاری کو واقف کراتے ہیں اور پھر اچانک پڑوسی کی زبانی یہ جملے ادا کراتے ہیں:

''اِس بار پچھلے سال والا اُبال نہیں۔ دن خیریت سے کٹ جائے گا۔ موسم

ٹھیک ہے۔ جینے کی چاہت قائم ہے...... آپ بھی مزے سے رہیے۔ نو
پرابلم......!"

اِس اقتباس سے مسجد کی شہادت کی پہلی برسی کی تصدیق ہو جاتی ہے اور تناؤ کم کرنے کے لیے جو اقدامات کیے جا سکتے ہیں، اُس کی خبر بھی مل جاتی ہے:

"سڑک پر گاڑیاں معمول کے مطابق چل رہی تھیں۔ چھٹی کے دن چہل پہل کی جو کمی عام طور پر دیکھی جاتی ہے، وہ اس روز بھی تھی۔"

زمین اور آسمان دو متضاد زاویوں کی شکل میں اُبھرتے ہیں۔ زمین انتشار برپا کر رہی ہے، آسمان خاموش ہے۔ سین دادا اور راوی۔ ایک کو پرواہ نہیں کیونکہ اُسے سبھی کچھ میسّر ہے۔ دوسرے کے یہاں محرومی اور تشنگی ہے۔ وہ آسمان سے لو لگائے ہوئے ہے:

"سین دادا اپنی دُھن میں مگن تھے۔ آسمان کی طرف نظر اٹھانے کی کیا ضرورت تھی۔ اُن کے پاس تو پوری زمین تھی اور زمین پر آسمانی جلوے موجود تھے۔"

اِن دو متضاد کیفیتوں کے بیچ قاری اضطراب محسوس کرتا ہے اور سوچتا ہے کہ کاش گنبد نہ ٹوٹتے، کبوتر بے ٹھکانا نہ ہوتے، کاش اس پُر آشوب گھڑی میں آسمان پر ابابیلیں نظر آ جاتیں تا کہ بے گھری اور بے امانی جھیل رہے کبوتروں کی آنکھوں میں خون نہیں اترتا، زمین پر فساد برپا نہیں ہوتا۔ لیکن یہ کاش اُمید کا سمبل بن جاتا اور تب کہانی کی روح مجروح ہو جاتی، وہ اپنی راہ سے بھٹک جاتی۔

(ii)

سوگواری کے مُوڈ میں شروع ہونے والی یہ کہانی اپنے اس تاثر کو آخر تک برقرار رکھتی ہے۔ مرکزی کردار کے ذہنی انتشار کی حالت قابلِ رحم ہے۔ وہ اپنے آپ کو سانحہ کی یاد سے آزاد نہیں کر پاتا ہے۔ پڑوسی اُسے اس ماحول سے باہر نکالنے کا جتن کرتا ہے:

"ارے صاحب، کیوں سوگواری کا موڈ طاری کیے ہوئے ہیں۔ میں سمجھ سکتا ہوں آپ اپنی بالکنی میں بچوں کے اکٹھا ہونے سے گھبرائے ہوئے

ہیں۔ اپنے پودوں اور گملوں کے تحفظ کے لیے بے چین ہیں...... کچھ نہیں
ہوگا۔ آپ کے سارے گملے خیریت سے رہیں گے۔ اب دوستوں سے
ملنے چل رہے ہیں تو یوں اُداس نظر آنا چھوڑیے...... اِنجوائے کیجیے......
دیکھئے گول گول گنبدوں کی گولائی اور نوکیلے اُبھار......۔''

اِن باتوں سے لطف اندوز ہونے کے بجائے راوی کی بے قراری میں اضافہ ہوتا ہے:

''اُس کا دل دوسرے گُنبدوں میں اُلجھا ہوا ہولناک کیفیات سے گزر رہا
تھا، جبکہ سین دادا نرم و گداز جسمانی گنبدوں میں ٹامک ٹوئیاں مارتے
ہوئے چٹخارے بھر رہے تھے۔''

غور و فکر کا یہ انداز اور ان سے پیدا ہونے والا تضاد دو رویوں کی نمائندگی کر رہا ہے۔ دونوں کرداروں کی سوچ الگ ہے، ذہنی کیفیت بھی الگ ہے۔ اسی لیے برتاؤ بھی الگ نظر آ رہا ہے۔ سین دادا اُس سے کہتے ہیں:

''ینگ مین، تم جوانی میں بوڑھا ہو گیا...... ذرا نظر تو اٹھاؤ،...... آگے تین
قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں مصروف تھیں۔''

راوی جھنجھلاہٹ محسوس کرتے ہوئے کہتا ہے:

''سین دادا آپ اِن فاختاؤں میں اُلجھے ہوئے ہیں۔ ذرا اُوپر دیکھیے۔
بے ٹھکانا کبوتروں کا غول مستقل آسمان میں چکر کاٹ رہا ہے۔ اپنے مستقر
کے بے دردی اور بربریت کے ساتھ مسمار کر کے غائب کر دیے جانے
کے بعد کیسی بے گھری اور بے امانی جھیل رہا ہے۔''

افسانہ نگار نے تحیّر، خوف، رقّت اور اسرار کے لیے تضاد سے خوب کام لیا ہے۔ اُس نے نوجوان میں مایوسی اور بزرگ میں ترنگ کی کیفیت کو اُجاگر کیا ہے۔ مرکزی کردار کے لیے 'جوانی میں بوڑھا'، اور بزرگ کے لیے 'ینگ مین آف سکسٹی ٹو' کا جملہ اس کی وضاحت کرتا ہے۔ دونوں کرداروں کے لیے ویسی ہی فضا تخلیق کر کے تضاد میں شدّت پیدا کی ہے۔ یہ تضاد کہیں کہیں اپنی شدّت اور تکرار کے باعث کھٹکتا بھی ہے مثلاً جب گُنبدوں کے لیے تقدّس کی فضا خلق کی گئی تو پھر

اس کا لحاظ رکھتے ہوئے ''نرم گداز جسمانی گنبدوں'' کی رعایت استعمال نہیں کرنی چاہیے۔ اسی طرح لڑکی کو فاختہ کہنے کا رواج ہے مگر موجودہ سچویشن میں محض پُرکشش منظر سے جسم میں عجب ترنگ پیدا کرنے کے لیے یہ کہنا:

''تین قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں مصروف تھیں۔''

کچھ مناسب نہیں ہے۔ ان کے مابین شوکت حیات صحیح تلازمہ نہیں لا پائے ہیں۔ تقدس اور شہوت کے جذبے کو ایک ساتھ لے کر چلنا مشکل امر ہے۔ اس سے جو عدم توازن پیدا ہوتا ہے وہ یہاں بھی نظر آتا ہے لیکن یہ شتر گربہ (Mismatch) ظاہری اور وقتی ہے۔ جلد ہی کہانی اپنے اصل مرکز کی طرف واپس آتی ہے اور قاری اس کی فضا میں محو ہو جاتا ہے۔

مذکورہ کہانی میں شوکت حیات گنبد اور کبوتر کے علاوہ پیپل، گلہری، بالکنی، گملا، گوریّا، سانپ، لاٹھیاں جیسے نشانات (signs) کو بھی اُجاگر کرنے میں کامیاب رہے ہیں جس طرح گنبد مسلمانوں کا نشان بنا ہے اُسی طرح پیپل ہندوؤں کا۔ اس درخت کی ایک شاخ راوی کی بالکنی تک آئی ہے جس کے توسط سے دوست اور دشمن دونوں ہی آ سکتے ہیں یعنی گلہری بھی اور سانپ بھی۔ گلہری ضرر رساں نہیں مگر راستہ مُضر یا مخدوش ہے اور وسیلہ پیپل بن رہا ہے، دشمن کو راہ دکھانے کا۔ ان اشاروں کی آمیزش سے جو کولاژ بنتا ہے، اُس پر سیاہ بادل منڈلانے لگتے ہیں۔ اس کولاژ کو افسانہ نگار نے رنگ برنگ پھولوں والے گملوں سے بھی جوڑا ہے اور اہلِ خانہ سے بھی، سین دادا کی اصلیت (Reality) سے بھی اور خود اپنی حقیقت سے بھی۔ یہاں پر وہ ایک اہم سوال اُبھارتا ہے کہ کیا سارا خطرہ بالکنی پر ہے یا فلیٹ اور پُورا اپارٹمنٹ اس کی زد میں ہے۔ اس مقام پر سانپ بیرونی دشمن کے طور پر ابھرتا ہے۔ اِس مشترکہ خطرے میں سبھی (ہندو، مسلمان) ایک ہو کر موذی کا مقابلہ کرنے کا منصوبہ بناتے ہیں جیسا کہ اپارٹمنٹ میں سانپ کی اطلاع تمام چھوٹے بڑے فلیٹوں کے مکینوں کو الرٹ کر دیتی ہے اور وہ اس موذی کو ختم کرنے کے مشترکہ جتن کرتے ہیں، لاٹھیاں جمع کرتے ہیں مگر جب راوی انفرادی خطرہ محسوس کرتا ہے تو دوسرا اُتنی یکسوئی سے خطرے کو ختم کرنے کے لیے کمربستہ نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ مشورہ دیتا ہے:

''تم ینگ مین ...... پازیٹو ہو کر سوچو ہر جگہ ٹھکانا ہی ٹھکانا ہے ...... گنبد،

پہاڑوں کی سفاک چوٹیاں، پتھریلے غار اور گھنے جنگل کے درختوں کی
ڈالیاں ...... موسموں کے سرد و گرم جھیلنے کے لیے تیار رہو ...... یار، اپنی
کھال تھوڑی گھر گھری بناؤ......!''

تاویلات کے اس انداز پر قاری بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے ؎

گھائل کی گت گھائل جانے اور نہ جانے کوئی

شوکت حیات کو بیان پر فنکارانہ دست رس حاصل ہے۔ اس لیے یہاں مکالموں کا تفاعل، واقعہ یا صورتِ حال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسّیاتی اور جذباتی تاثر کی شدّت میں اضافہ کرنے کا ہے۔ Irony یہ ہے کہ مذہبی شدّت پسندی اور اُس کے نتائج سے دونوں فرقے نبرد آزما ہیں مگر تلقین اُسے کی جا رہی ہے جو زیادہ مظلوم ہے۔ اُسی سے کہا جا رہا ہے کہ سوچنے کا انداز بدلو، قوتِ برداشت پیدا کرو، قناعت سے کام لو۔ اگر ایک ٹھکانا کھو گیا تو یہ نہ سمجھو کہ سب کچھ ختم ہو گیا۔ نصیحت آمیز کلمات میں کوئی تاثیر نہیں ہے شائد اسی وجہ سے کہ ہمدردی کا اظہار کرنے والا جذباتی طور پر گنبدوں کے مسمار ہونے سے متاثر نہیں ہے ورنہ وہ اتنی سنجیدہ صورتِ حال پر شہوانی اصطلاحوں کا استعمال نہیں کرتا۔

(iii)

شوکت حیات کی اس تہہ دار کہانی میں تعبیر کے امکانات کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو اپنے تھیم سے جُڑا ہوا ہے۔ کہانی میں کسی بھی واقعہ کا ذکر ہو، مرکزی واقعہ کسی بدلی ہوئی شکل میں حاوی رہتا ہے۔ اس لیے یہ کہانی روایت کے مسمار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ گنبد قدیم تہذیب کا استعارہ ہے اور اُس تہذیب کے مسمار ہونے سے جسے تکلیف پہنچتی ہے وہ کبوتر ہے۔ اُس سے اُس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ وہ لاوارث ہو گیا ہے۔ وہ اپنے مسکن، اپنی تہذیب کی حفاظت نہیں کر سکا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اس پر تھی۔ اس تصور کی ہوئی عائد ذمہ داری کی کشمکش کو افسانہ نگار نے Fore Shadowing کے سہارے اُجاگر کیا ہے۔ یہ عکس احساس دلاتے ہیں کہ ہم اپنے فلیٹوں کے کمروں میں بند ہو چکے ہیں جہاں روشنی کا گزر ہماری اپنی مرضی پر منحصر ہے۔ اسی لیے بجلی چلی جانے پر خوف محسوس کرتے ہیں، مصنوعی روشنی کا

انتظام کرتے ہیں۔ فلیٹوں کی بالکنی نمائش کی شکل اختیار کر چکی ہے اور اس نمائشی زندگی نے اندر ہی اندر سب کچھ کھوکھلا کر دیا ہے۔ دیمک زدہ یہ دیواریں جب کسی دباؤ کے تحت گرتی ہیں تو تہذیب کا سائبان برقرار رہ پاتا ہے۔ اس ٹوٹنے اور بکھرنے کا احساس سب سے پہلے گنبد کے کبوتر کو ہوتا ہے۔

کبوتر کو ہم اگر خیال مان لیں تو خیالات یعنی گنبد کے کبوتر منتشر ہو گئے۔ مُنتشر خیالات راوی کو بے چین کرتے ہیں۔ اسے طرح طرح کے توہمات اور خدشات میں مبتلا کرتے ہیں۔ دوسرا خیال یا تصوّر سین دادا کی شکل میں انتشار سے مبرّا ہے۔ وہاں عدم دلچسپی ہے، لا اُبالیت ہے۔ تھامسن کے گھر میں کبوتر منتشر خیال کی شکل میں پہنچتا ہے۔ یہاں مس ریزہ ایک خیال کی شکل میں پہلے سے موجود ہے جو تھامسن کو بہت عزیز ہے۔ وہ اس میں کسی کو شریک کرنا نہیں چاہتا یعنی تبادلۂ خیال گوارا نہیں۔ مسٹر جان ایک اور خیال لے کر آتا ہے کہ میرا کبوتر آپ کے گھر میں آ گیا ہے۔ کلائمکس یہ بھی ہے جب ایک کے گھر کا انتشار دوسرے کے گھر سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اس گھر میں ایک خیال شراب اور عورت کا ہے اور دوسرا خیال کبوتر اور انتشار کا ہے۔ سبب یہ بھی قرار پاتا ہے کہ جان اور تھامسن میں ہم خیالی اور قربت کا رشتہ ہے جسے تھامسن برقرار رکھنا چاہتا ہے لیکن جان تیسرے خیال کی مُداخلت کو برداشت نہیں کرتا ہے۔ قاری اس سبب کو تلاش کرتا ہے تو اُسے راوی اور سین دادا نظر آتے ہیں۔ راوی خود انتشار میں مبتلا ہے اس لیے وہ بے ضرر ہے۔ ایسی صورت میں جو اندیشہ ہو سکتا ہے وہ سین دادا سے ہو سکتا ہے کیونکہ وہ حد سے تجاوز کرتا ہے، ممنوعہ چیزوں میں مُداخلت کرتا ہے۔ اس لیے جان، تھامسن سے کہتا ہے کہ میرا ذہنی سکون آپ کے گھر میں ہے، اُسے واپس کر دیجئے۔ تھامسن امکانی کوشش کے باوجود اسے لوٹا نہیں پاتا ہے کیونکہ خیال اُڑ جاتا ہے۔

کہانی کا یہ رنگا رنگ عکس سابقہ رنگوں سے کچھ زیادہ پُرکشش اور بامعنی ہے۔ اس میں دو متضاد خیال کے نمائندے حبس کے ماحول سے آزاد فضا میں نکلتے ہیں۔ کچھ اور دوستوں یعنی نئے خیالات سے ملتے ہیں۔ امکانات اور ناممکنات کی تکرار سے گزرتے ہوئے گھر واپس آتے ہیں۔ ایک کی کیفیت نیم بیہوشی کی ہے، دوسرا فکر اور خوف کے عالم میں ہے۔ خوفزدہ، شہوت زدہ خیال کو

اُس کے کمرے میں بند کرتے ہوئے اپنے گھر میں قدم رکھتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اُس کی دنیا برباد ہو چکی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ منفی خیال نے مثبت پہلو کو ترک کر دیا ہو کیونکہ بالکنی میں موجود کئی چیزوں کو مثبت خیالات سے جوڑا گیا ہے لیکن آخر میں خوش کن خیالات مسمار ہو چکے ہوتے ہیں اور انتشار کی کیفیت ایک المیاتی اختتامیہ (Tragic end) اختیار کر لیتی ہے جس کی وضاحت کہانی کے اِس آخری جملے سے ہوتی ہے:

''بیوی سے اُس کی نگاہیں ملیں تو اُسے اچانک احساس ہوا کہ گھر میں میّت پڑی ہے اور باہر کرفیو میں اُس کی تدفین ایک سنگین مسئلہ ہے۔''

چُست دُرست کہانی کے لیے کہا جاتا ہے کہ بیانیہ قابل فہم اور خیال اعلیٰ ہو۔ اظہار کی سطح پر کم سے کم اُلجھن ہو۔ یہ خوبیاں مذکورہ کہانی میں موجود ہیں۔ تانے بانے نفاست سے بُنے گئے ہیں۔ طریقۂ کار گنجلک نہیں ہے۔ یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ کہانی کا محرّک بابری مسجد ہے۔ پھر بھی ایک کھٹک باقی رہتی ہے کہ شائد ابھی کہانی پوری طرح کُھل نہیں پائی ہے۔ یہ کھٹک ہے تھامسن کا گھر اور جان کی شخصیت۔ وہ گھر جہاں چھوٹے بڑے تمام کردار جمع ہوتے ہیں۔ کہانی شدّت اختیار کرتی ہے۔ کلائمکس بڑھتا ہے۔ وہ گھر غیر اہم کیسے ہو سکتا ہے جہاں واضح اشارے ہیں کہ جان کی منشا کبوتر مارنا ہے۔ سبب خون کا حصول بنتا ہے جو مدران لا کے مفلوج عضو کو متحرّک کر سکتا ہے۔

مِس ریزہ جس کا جسم تھامسن کا غلام ہے مگر روح کبوتر کی مانند آزاد ہے۔ جان کبوتر کو گرفت میں لینا چاہتا ہے تو روح کچو کے لگاتی ہے اور مِس ریزہ کبوتر کو آزاد کر دیتی ہے۔ چونکہ امکانات کے دائرے محدود نہیں ہوتے ہیں اس لیے توجیہات کا سلسلہ بھی وسیع ہوتا چلا جاتا ہے اور جب ان کہی باتوں کو عالمی پس منظر سے منسلک کیا تو وہ گتھی جو کھٹک رہی تھی، سلجھنا شروع ہوئی۔ ابھی تک ہم نے ہندوستان کے کینوس میں کہانی کو دیکھا تھا کہ کالونی ملک، فلیٹ مختلف شہر اور بالکنی گھر کی علامتیں اختیار کرتے ہیں لیکن سانپ اندرون ملک سے بیرون ملک کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے اور اس کا خوف غیر ملکی خوف کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہیں سے اِس زاویے کو تقویت ملتی ہے کہ کہیں جان غیر ملکی ہاتھ تو نہیں ہے جو امن کو درہم برہم کر رہا ہے۔ شک کی سوئی اس جانب گھومتی ہے جس کے ہاتھوں میں خون خرابے کی اصل لگام ہے۔ تھامسن کو امریکہ اور

جان کو امریکہ کا ہم خیال ملک مان لیا جائے تو ریزہ فسلطین کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ وہ بے گھر ہوئی ہے۔ اُس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ دونوں نے اس سے اپنا رشتہ جوڑ لیا ہے لیکن اُس کا اپنا وجود بکھر گیا ہے۔ یہ توجیہ ضمنی سہی لیکن اس سے کہانی کے بکھرے ہوئے تار جڑتے ہیں اور مطلع صاف ہو جاتا ہے بقول وزیر آغا ۔

جاتے کہاں کہ رات کی باہیں تھیں مشتعل
چُھپتے کہاں کہ سارا جہاں اپنے گھر میں تھا

ان توجیہات کے توسط سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ شوکت حیات کی یہ کہانی داخلی زندگی پر خارجی اثرات کی نمایاں مثال ہے۔ افسانہ نگار نے پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے مظاہر کو خوبصورت اشاروں میں متشکل کیا ہے۔ اسی لیے اس کہانی میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمائیت اور منظری ربط بھی موجود ہے۔

◆◆◆

احمد رشید کا افسانوی مجموعہ ''بائیں پہلو کی پسلی''

حیات و ممات کا تخلیقی استعارہ

افسانہ حیات و ممات کا تخلیقی استعارہ ہے۔ یہ استعارہ ہے انسانی نفسیات اور جنسیات کے پیچ و خم کا، پیکارِ حیات کے نکات و رموز جاننے کا، حیات و کائنات کے مسلسل تصادم کی فتح و شکست کی روداد سُنانے کا۔ انسان کے افعال و اعمال کے پسِ پشت جو عوامل کام کر رہے ہوتے ہیں ان کی تلاش کا، فرد اور اجتماع کے ذہنی اور جذباتی رشتوں کی کہانی سنانے کا، انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی کی تعمیر و تشکیل میں جو سماجی، نفسیاتی، تاریخی و جغرافیائی اور مذہبی عناصر کام کر رہے ہوتے ہیں ان پر غور و فکر کرنے کا رول افسانہ بخوبی ادا کرتا ہے۔ انسان کی شخصیت سنوارنے اور بگاڑنے میں بیرونی اثرات کے علاوہ خود اس کو ورثہ میں ملی جبلّت (تواتر سے یا قدرت کی جانب سے) کی تہہ داری میں پوشیدہ رموز کی نشاندہی بھی افسانہ کرتا ہے۔ فرد کی زندگی میں جو کائنات چھپی ہوتی ہے اس کو اجاگر کرنے کے لیے افسانہ نگار اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر آزادانہ طور پر شعوری کوشش کرتا ہے۔ اس کا دائرہ کائنات کی طرح وسیع ہے تبھی تو یہ عمل اور ردِ عمل پر غور و فکر کرتا ہے۔ انسان سے سرزد ہونے والا ہر عمل دراصل شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک ردِ عمل ہوتا ہے جس کے اسباب و علل کی جستجو افسانہ کرتا ہے۔ جہاں عام انسانوں کی نظر بغیر غور و فکر کے نہیں پہنچتی، افسانہ نگار اس کی تہہ کو کھنگال لیتا ہے۔ افسانہ، استعاروں اور علائم کے ذریعے (جو ردِ عمل ہے) ردِ عمل (جو بظاہر دکھائی دے) کی ایک انوکھی دنیا سے روشناس کراتا ہے۔

احمد رشید زندگی کے مختلف پہلوؤں، مظاہر فطرت، کائنات کی رنگا رنگی، حیات و کائنات کی معنویت کو عصری سماجی تناظر میں واضح کرنے کا ہُنر جانتے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''وہ اور

پرندہ'' کے عنوان سے شائع ہو کر دادِ تحسین حاصل کر چکا ہے۔ ایسے تو اِس مجموعے کے بھی افسانے فکری اور فنی اعتبار سے بہت خوب ہیں لیکن افسانہ ''وہ اور پرندہ'' کے علاوہ ''ٹوٹی ہوئی زمین بکھرے مکیں'' مذکورہ مجموعے کی بے حد اہم کہانی قرار دی جا سکتی ہے۔ یہ افسانہ بٹوارے کے بعد ایک ہی تہذیبی شناخت رکھنے والے انسانوں کے درمیان ہوئی جنگ کے اس منظر نامے کو پیش کرتا ہے جہاں میدانِ کارزار میں دو دوست متحیّر ہو کر جنگ کے خوفناک منظر، ہار اور جیت کے نتیجے کو بھول کر ایک دوسرے کے اندر اپنی زمین کی خوشبو تلاش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور پیچھے مُڑ کر دیکھنے کے اِس عمل میں پتّھر کے ہو کر رہ جاتے ہیں------- دم بخود ہونے کی اِس کیفیت کو پتّھر ہو جانے کا یہ پُر اسرار لمحہ ہماری داستانی روایت سے جُڑ جاتا ہے۔ موجودہ جنگی نظام میں جہار اور جیت کو سکندرِ اعظم ایک فاتح اور پورس ایک مفتوح کی واضح تمثیلات کے حوالے سے واضح کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے کہ دو پُرانے دوست اپنی زمین پر آمنے سامنے ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہوتے ہوئے ماضی میں ڈوب جاتے ہیں لیکن یہاں ملکی اور بین الاقوامی قوانین کے نقطۂ نظر سے انسانی جذبات بے وقعت اور انسانی اقدار بے معنی ہو گئی ہیں۔

افسانہ انسانی زندگی سے وابستہ اور اس کے وجود کے تعلق سے احساسات اور جذبات کو پیش کرنے کا عمل ہے لیکن اس میں فکری رنگ آمیزی نہ ہو تو ہر تیسرے آدمی کے دعوائے افسانہ نگاری کی تردید ممکن نہیں۔ افسانہ معنی کی تہہ داری کے ساتھ ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو تخلیق کرنے اور روشناس کرانے کا فن ہے۔

احمد رشید نے بھی اپنے افسانے زندگی کی حقیقتوں کو کائنات کے عمرانی اور تہذیبی پسِ منظر سے جوڑنے کی سعی کی ہے اور اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھی توجہ دی ہے۔ ''وہ اور پرندہ'' اور ''بائیں پہلو کی پسلی'' دونوں مجموعے تخلیقی، اسلوبی اور تکنیکی سطح پر افسانوی منظر نامے کو وسیع تر کرتے ہوئے کہانی، صرف کہانی ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ ہر افسانہ معنی کی تہہ داری، فکر کی بلندی، زندگی کے ہر پہلو سے متعلق ایک واضح وژن کا تقاضہ کرتا ہے کیوں کہ افسانہ ادب کی ایک مخصوص اور غزل کی طرح نازک و محتاط صنف ہے۔ احمد رشید کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور افسانے کے مروجہ تکنیک سے جُڑے نہ رہنے کی جرأت بھی ہے۔ تخلیقی سفر میں اپنی

زمین پر غور و فکر کے قدم جمائے رکھنے کے باوجود بیانیہ میں سمندر کا سا پھیلاؤ، اظہار میں معنی کی تہہ داری، عصری افق پر تیز نگاہوں کے ساتھ لہجے اور پیش کش کی تازہ کاری کی تفصیل ملتی ہے۔

زیرِ نظر مجموعہ ''بائیں پہلو کی پسلی'' اکیس کہانیوں پر مشتمل ہے۔ پہلی کہانی ''کہانی بن گئی'' میں افسانہ کے فن اور حیات و کائنات سے اس کے ربط و ضبط سے بحث کی گئی ہے جو اس کہانی کا موضوع بھی ہے۔ اس میں انٹرویو کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ اس منطقی بحث کو کہانی کی شکل میں پیش کرنے سے ان کی تخلیقی صلاحیت اور افسانہ کے تئیں ان کی سنجیدگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کہانی کو افسانہ نگار کا پیش لفظ خیال کیا جائے تو غلط نہ ہوگا کیوں کہ افسانہ کے فن کے تعلق سے ان کے نظریہ کی بنیاد کا اندازہ ہوتا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ''وہ اور پرندہ'' میں شامل افسانہ ''کہانی کہتی ہے'' میں الفاظ اور صوت و صدا کی وساطت سے تخلیق کائنات پر سوالیہ نشان قائم کیا گیا تھا۔ یہاں بظاہر کہانی کے ارتقائی سفر کی روداد بیان کی گئی ہے مگر ساتھ ہی انسان کے تمدنی اور تہذیبی سفر کی داستان بھی زیریں سطح پر واضح کی گئی ہے۔ کہانی کے تدریجی سفر اور انسان کے معاشرتی عمل کو فنکارانہ چابک دستی سے ایک ساتھ پرونا کہ کہانی پن شروع سے آخر تک برقرار رہے از خود افسانہ نگار کا کمال ہے۔

انسان، تہذیب، اخلاق اور افسانہ دراصل اپنے آپ میں ایک مکمل اکائی ہے۔ عام طور پر ''افسانہ'' کا پوسٹ مارٹم کر کے اس کو سمجھنے کی سعی ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فنی اعتبار سے افسانہ جسدِ خاکی کی مانند اکائی ہوتا ہے۔ جس طرح انسان کی جسمانی ساخت کے عناصر ترکیبی کو بکھیر کر سمجھنا مشکل ہے اُسی طرح افسانہ کے فن کی ناپ تول اور انچی ٹیپ سے پیمائش کرنا بڑا دشوار ہے۔ اس روشنی میں احمد رشید کے افسانوں کو سمجھنے اور پڑھنے کے لیے ان کے تخلیقی شعور سے واقفیت ضروری ہے۔ ''کہانی کہتی ہے'' اور ''کہانی بن گئی'' دونوں کہانیاں افسانہ کے فن پر کھری اُترتی ہیں۔ ''کہانی کہتی ہے'' میں ایک تمثیلی کہانی ہونے کا گمان اس لیے ہوتا ہے کہ کہانی متشکل ہو کر ایک کردار کی طرح اپنی کہانی بیان کرتی ہے اور جہاں کردار ہوتا ہے وہیں واقعہ، سانحہ اور کہانی کا ناطہ اس سے جُڑتا ہے۔ اس لیے دونوں کہانیاں اپنے فطری انداز میں قاری کو اپنے ساتھ لے کر آگے بڑھتی ہیں اور ہمیں یہ احساس کراتی ہیں کہ ہمارے سماجی نظام کی ترتیب اور ارتقاء میں نہ صرف کہانی

کا وجود تھا بلکہ تہذیبی سفر کے آغاز سے قبل اور خود انسان کے وجود میں آنے سے پہلے ''کہانی'' کا وجود ہو چکا تھا:

> ''اور کہتی ہے دنیا کے وجود میں آنے سے پہلے میرا پہلا لفظ اس شکتی نے لکھا.......جب کہ کائنات عدم تھی۔'' (کہانی کہتی ہے)

علم فلسفہ میں مرد کو ''دائرہ'' اور عورت کو ''نقطہ'' کہا گیا ہے۔ نقطہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہونے کے باوجود وہ دائرہ کی محافظت میں ہے:

> ''پھر اس کے درمیان ایک نقطہ محیط ہوا......نقطہ اور دائرہ ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم۔'' (کہانی کہتی ہے)

''کہانی بن گئی!'' مجموعہ کا پہلا افسانہ ہے۔ اس میں کہانی خود کردار یعنی راوی ہے۔ خوبی یہ ہے کہ کہانی میں کہانی کا ارتقاء افسانوی انداز میں، تہذیبی ارتقاء کو سمیٹے ہوئے ہے۔ منظر راجستھان کا ہے۔ مرکزی کردار ایک عورت کا ہے جس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ کہانی زندگی کے حوالے سے بنتی ہے۔ وہ روی کے نام سے لکھتی ہے اور مرد بن کر ایک ایسے بڑے فنکار کا انٹرویو لیتی ہے جسے اپنی عظمت کا شدّت سے احساس ہے۔ پوری بحث اِس پر مبنی ہے کہ عمل اور اُس کا ردِ عمل بلکہ ردِ عمل ہی تخلیق کی بنیاد ہے کیونکہ عمل کی تلاش علوم و فنون کے ماہرین کرتے ہیں، ردِ عمل صرف کہانی کار کرتا ہے۔ مذکورہ افسانہ میں انٹرویو کی تکنیک اختیار کرنے کے باوجود افسانہ کے عناصر ترکیبی کا لحاظ رکھتے ہوئے فن افسانہ اور انٹرویو کے درمیان حد امتیاز قائم کرنا افسانہ نگار کے سنجیدہ ہونے کی دلیل ہے۔ افسانہ میں مرد اور عورت دونوں ہی تخلیق کار ہیں.....خوبصورت، چست اور بامعنی مکالموں کے ذریعہ افسانہ کے تعلق سے وہ اپنے نظریات کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں کہ نہ تو کہانی کی ساخت متاثر ہوتی ہے اور نہ ہی کہانی پن پر کوئی حرف آتا ہے:

> ''منظر اور پس منظر کے درمیان فن ہے.....پیش منظر ہم دیکھتے ہیں، سنتے ہیں اور پسِ منظر ہم محسوس کرتے ہیں، سوچتے ہیں۔'' (کہانی بن گئی!)

آگے دیکھئے۔

''ایک خیال ہے کہ کہانی مر گئی''!

''جب تک کرۂ ارض پر ایک انسان بھی زندہ ہے، کہانی مر نہیں سکتی۔ یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ہر زندگی کے اندر پوشیدہ کائنات کے رموز کا انکشاف اور اس کا بیان دیگر عمر کے ایک ایک لمحہ کا اظہار از خود ایک کہانی ہوتا ہے۔ نگاہ چاہیے کہانی کی تلاش کے لیے....'' (کہانی بن گئی!)

جن واقعات پر ہم سرسری نظر ڈال کر گزر جاتے ہیں، ان میں جب معنی کی نئی سطح ابھرتی ہے تو ہمیں سامنے کے دیکھے بھالے واقعات بھی انوکھے اور نئے نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ تو رہی بالائی سطح کی بنت، زیریں سطح پر بھی ایک اور کہانی غور و فکر کے بعد نظر آتی ہے۔ بعض کہانیوں کے آغاز سے دھندلی فضا آخر تک قائم رہتی ہے لیکن سنجیدگی سے غور و فکر کرنے پر معنی آفرینی ایک برق کی مانند چمکتی ہے اور آہستہ آہستہ گرہیں کھلنے لگتی ہیں۔ اسی طرح ''دھواں دھواں خواب''، ''چھت اُڑ گئی''، ''ویٹنگ روم''، ''مداری'' اور ''بائیں پہلو کی پسلی'' کے عنوان سے لکھی گئی کہانیاں مابعد جدید تصور ادب ''بین المتونیت'' سے تخلیقی سطح پر استفادہ کی خبر دیتی ہیں۔

''دھواں دھواں خواب'' میں ایک طرح سے اُن خوابوں کی منطق بیان کی گئی ہے جو سوتے میں دیکھے جاتے ہیں۔ یہ ڈراؤنے، سہمے ہوئے ہوتے ہیں اور بے حد حسین و رنگین بھی۔ پہلی شکل بُرائی کی اور دوسری نیکی کی قرار دی جا سکتی ہے۔ نفسیاتی گرہوں کو کھولنے والے خواب کو بیان کرنا مشکل مرحلہ ہے۔ ان میں کائنات اور آخرت گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ بچپن سے سُنے گئے شعوری یا لاشعوری واقعات، حادثات خواب میں نئی نئی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ افسانہ کی پوری فضا میں خواب کی سی کیفیت طاری ہے۔ جہاں سائے سے لے کر جنت اور جہنم تک آنکھوں کے سامنے ہوتے ہیں۔ EROTIC عنصر بھی اپنی جگہ بنتا نظر آتا ہے۔ موت اور زندگی کی حرکی کیفیتیں اس افسانہ کو ایک نیا منظر نامہ عطا کرتی ہیں۔ خواب کے منطقی ربط کو قائم کرتے ہوئے کہانی پن برقرار رکھنا اور آخر میں کہانی کا حقیقی زندگی میں لوٹنا احمد رشید کے فنی دسترس کا غماز ہے۔

''مداری'' اور ''حاشیہ پر'' سیاسی موضوعات پر مبنی کہانیاں ہیں۔ ان میں سیاسی مکاریاں، فریب اور سیاست دانوں کے ڈھونگ کو تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ''مداری'' میں عوامی زبان

کا برمحل استعمال ہے۔ بین السطور میں رتھ یاترا کا واقعہ ایک نظریے کو لیے ہوئے اس طرح در آیا ہے کہ کہانی کے اندر کہانی چلتی رہتی ہے۔ مداری کا کام اپنے کرتب دکھا کر گھر گرہستی کو چلانا اور سیاستدانوں کو اپنی بساط پر جمے رہنے کا ہے۔

''ایک کالی داڑھی والا آگے بڑھا......مداری نے ڈانٹتے ہوئے کہا، ہمیں بکرا نہیں چاہیے جموڑا چاہیے......بکرا تو ہم خود بنا لیں گے۔''

(مداری)

''تماش بینوں کی بھیڑ میں یہ احساس پیدا ہو گیا کہ تماشہ کا یہ منظر کہ کرشن کی مرلی پر ہنومان ناچے ایک نیا اور انوکھا منظر ہے۔''

'' آگے کہانی میں----مداریوں کی ایک ایسی جماعت بنالی تھی کہ تماش بینوں کے درمیان اس نئے منظر کو دُہرا دُہرا کر رامائن اور مہابھارت کا ایک جُز بنا دیا تھا۔'' (مداری)

دوسری کہانی (حاشیہ پر) میں تین کردار (معلم، ڈاکٹر، وکیل) ہیں جو بہت واضح یا متحرک نہیں ہیں۔ پلاٹ بھی مضبوط نہیں ہے۔ فضا، ماحول یا کسی بھی معمولی واقعہ سے شروع ہونے والے منظر اور پس منظر کے درمیان ایک ٹرین چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جس میں ہونقوں کی طرح بیٹھے، سہمے ہوئے کردار صورتِ حال کو اور بھی بوجھل کرتے ہیں تاہم ایک مخصوص طبقے کی ترجمانی ضرور کرتے ہیں۔

احمد رشید نے اپنے افسانوں کو ماورائی تصورات، تہذیب و ثقافت کی ابتداء اور ارتقاء کو عوامی مسائل سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں ایک طرف ماورائیت، مذہبی اور اساطیری فضا دوسری طرف زمینی مسائل سے ارتباط فنی چابکدستی کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان کے افسانے روایتی افسانے کی طرح صرف کہانی بیان نہیں کرتے۔ زندگی کے تلخ حقائق، اقدار کی شکست اور جبریت واستحصال کے خلاف صدائے احتجاج بھی بلند کرتے ہیں۔ ''مداری'' میں فسطائی طاقتوں نے جو سیاسی ڈھونگ رچایا ہے اس کو تمثیلی پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔

آزادی کے بعد اقلیتی طبقے کے ساتھ جس طرح کے ظلم و ستم ڈھائے گئے ہیں، نفسیاتی،

معاشی اور سیاسی طور پر جس طرح سے اقلیت خصوصی طور سے مسلمانوں کا فسطائی طاقتوں نے استحصال کیا ہے۔ ان کو ایک خوف زدہ اور مخدوش زندگی جینے پر مجبور کر دیا ہے، ان کو مین اسٹریم (Main Strean) سے ہٹا کر احساسِ کمتری میں مبتلا کرنے کی جو سازشیں رچی گئیں اس کا حقیقی اظہار ''حاشیہ پر'' میں ملتا ہے۔ ٹرین کے سفر میں، تین مسافر جو الگ الگ پیشے سے تعلق رکھتے ہیں مذہبی رشتہ کی بنیاد پر ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں پھر بھی ایک دوسرے پر اپنا اپنا نام ظاہر کرنے سے گُریز کرتے ہیں۔ ان کے اندازِ گفتگو اور افعال و حرکات سے خوف و ہراس اور مجبوری کا اظہار ہوتا ہے۔

''بی بی بول''، ''ایک خوبصورت عورت'' اور ''سہا ہوا آدمی'' کا بنیادی موضوع فساد ہے۔ ان افسانوں میں روایت سے بغاوت، حالات کی جبریت، عصری تناؤ، ایک مخصوص قوم کے تباہ و برباد کیے جانے کی داستان رقم کی گئی ہے۔ اقلیت کا فسادات کا شکار ہونا اور اکثریت کی سفا کی ان کہانیوں میں اس طرح ابھر کر سامنے آئی ہے کہ قاری اپنے گھر سے ہوتا ہوا، گلی، سڑک، شہر، ملک، بارود، دھماکے، دہشت، پولس کے بُوٹوں کی خوفناک آوازوں میں گھر جاتا ہے۔

> ''وہ اپنی ٹانگوں کے درمیان کا مذہب چھپا کر بھاگنے لگا۔ فضا میں کالا اور سفید دھواں پھیلا ہوا تھا۔ ٹائیں ٹائیں.... پٹ..... پٹ.... مارو...... .مارو کی آوازوں سے زمین دہل رہی تھی اور آسمان خاموش تھا۔ زن.... زن.......ایک کار سڑک پر دوڑ رہی تھی.......لوگ اِدھر اُدھر بھاگ رہے تھے.......کرفیو لگا دیا گیا ہے۔ آپ لوگ اپنے اپنے گھر جائیں۔''
>
> (سہا ہوا آدمی)

افسانہ ''سہا ہوا آدمی'' کا آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے ''پورا شہر بارود کے ڈھیر پر تھا، ہر چہرہ سوالیہ نشان بنا ہوا تھا۔ زندگی موت کا تعاقب کر رہی تھی یا موت زندگی کا؟ تاحدِ نظر دُور اڑنے والے مکروہ پرندے سرخی مائل آسمان کو اپنے پروں سے چھپانے کی کوشش کر رہے تھے......''

فسادات میں عورتوں کے ساتھ جس طرح کے ہولناک ظلم و ستم ہوتے ہیں اسے دیکھ کر شیطان کی روح بھی کانپ جاتی ہوگی۔ حیوانیت کا ایسا ننگا ناچ کہ انسانیت شرمسار ہو جائے۔

عورتوں کا جنسی استحصال، ان کے ساتھ جسمانی اذیتیں اور اخلاق سوز حرکتیں اب عام ہو چکی ہیں:

''مجھے اپنی کائنات میں لے چلو جہاں عورت کو صرف عورت سمجھا جائے۔ ان ہیجڑوں کی دنیا سے میں تنگ آ چکی ہوں..... جہاں گئوکشی کی مذمت اور انسان کشی کی حمایت کی جاتی ہے۔ جہاں مصلحت اور تقاضوں کے درمیان مرد، نامرد ہو جاتے ہیں اور عورت رنڈی بنادی جاتی ہے..... میرا فساد میں سب کچھ لٹ گیا.......'' (ایک خوبصورت عورت)

اسی طرح ایک اور طنزیہ لب ولہجہ جس میں سیکولرزم کی وضاحت کچھ اس طرح کی گئی کہ رنڈی کو سیکولرزم کی علامت قرار دیا گیا ہے:

''وہاں صرف عورت ہوتی ہے...... بھارتیہ ناری نہیں ہوتی جس کی عزت لٹ جائے!؟..... پوری دنیا اس کا گھر ہوتا ہے...... نہ کوئی سرحد، نہ بٹوارہ.... برائی بھلائی سے دور..... صرف ایک مقصد اور ایک منزل..... ایک ایسی جمہوریت جہاں پائجامہ کھول کر مذہب نہیں دیکھا جاتا...... کیا...... کیا ہے وہ..... سیکولرزم؟'' (ایک خوبصورت عورت)

احمد رشید کو تخلیق کائنات کے موضوع سے بہت دلچسپی ہے۔ یہی سبب ہے کہ کائنات کے آفاقی اور اسطوری کردار عصری اور سماجی تناظر سے مربوط کرنے کی ان کے یہاں بامعنی کوشش ملتی ہے۔ بقول شافع قدوائی ''تخلیق کائنات کے قدیم آرکی ٹائپ سے مربوط کرنا اور تخلیق کے ازلی متھ کی معنویت عصری سماجی تناظر میں واضح کرنا احمد رشید کے افسانوں کے فن کا بنیادی رمز ہے۔''

''بائیں پہلو کی پسلی'' میں استحصال کو دکھانے کا طریقہ الگ ہے۔ مکمل طور سے عورت کے گرد گھومنے والی اس کہانی میں حدیث کا سہارا لیتے ہوئے یہ کہا گیا ہے کہ عورت آدم کی بائیں پسلی سے پیدا ہوئی ہے اور افسانہ نگار نے یہیں یہ سوالیہ نشان بھی قائم کیا ہے کہ روزِ اول سے اُس کی سماجی حیثیت کیا رہی ہے۔ بے پناہ ترقیوں کے باوجود بھی کیا وہ آج مکمل طور سے آزاد ہے؟ عدم مساوات کے سبب ہم کو صنعتِ لف ونشر کی طرح خیال وخواب میں تحلیل کر دیا گیا ہے۔ منظر اور پس منظر دونوں کا راوی عورت ہے۔ استعاراتی انداز میں لکھے گئے اس افسانہ کی ابتدا عالمِ ارواح

کے اس تاریخی مکالمہ سے ہوتی ہے جو رب العزت اور ملائکہ کے درمیان پیش آیا۔ تخلیق کائنات سے پہلے جہاں ارض و سماوی اور کائنات کی ہر شے کا وجود عدم تھا کا منظر خوبصورت اور دلچسپ انداز میں پیش کرتے ہوئے مختلف تہذیبوں میں سماج کے مختلف ادوار میں عورت کی کیا حیثیت اور مقام رہا ہے کو تاریخی شواہد کی روشنی میں واضح کرنا اور Story line کو اس طویل کہانی میں آخر تک قائم رکھنا، مصنف کا افسانہ کے تئیں تخلیقی اور اختراعی صلاحیت کی نشان دہی کرتا ہے۔ افسانہ یہ بھرپور تاثر دینے میں پوری طرح کامیاب ہے کہ روزِ ازل سے ماڈی دور تک عورت اپنی آزادی اور وقار کے لیے کوشاں رہی ہے۔ ''بائیں پہلو کی پسلی'' میں تہذیبی شناخت کی تلاش کے لیے فلیش بیک تکنیک کے ذریعے مختلف ادوار کے لحاظ سے زبان و بیان اور طرزِ نگارش کا بدلتا ہوا انداز کہانی کی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے۔ مثلاً ولادت نبوی کا منظر، روئے ارض پر آپ صلی اللہ علیہ وسلم کی روحِ اقدس کی آمد کے واسطے سے جو زبان اختیار کی گئی ہے وہ آپ صلی اللہ علیہ وسلم کے شایانِ شان ہے۔ پُرشکوہ لب ولہجہ، الفاظ کی شان و شوکت خوبصورت زبان و بیان سے لبریز اسلوب اپنی مثال آپ ہے۔ دوسرے ماضی کی تاریخ میں واپسی کے لیے جو استعاراتی، تمثیلی جملے استعمال ہوئے ہیں وہ دادِ تحسین کے قابل ہیں۔ مثلاً

> ''روشنی کی کشتی پر سوار خلا کے اس پار'' ''روشنی کی کشتی لنگر انداز تھی'' ''اڑن طشتری پر سوار تمام عالم کی سیر'' وغیرہ

ولادتِ نبوی کا منظر دیکھئے.....

> ''پوری کائنات بقعہ نور بن گئی، چہار سمت انوار کی بارش ہونے لگی، مشرق تا مغرب، شمال تا جنوب بس نور ہی نور از بس سارا عالم بحرِ نور میں ڈوب گیا ایک ابر کا ٹکڑا نورِ مجسم پر سایہ بن گیا اور وہ نورِ مجسم سارے عالم پر سایہ بن گیا۔''

افسانہ ''فیصلے کے بعد'' بھی عورت کی آزادی کے تعلق سے خلق کیا گیا ہے۔ مرکزی کردار شفق آزادیٔ نسواں کی لڑائی لڑتی ہے اور آفتاب کھلا ذہن رکھنے کے باوجود صورتِ حال سے متفق نظر نہیں آتا ہے۔ دونوں حق بجانب محسوس ہوتے ہیں پھر بھی الگ ہو جاتے ہیں۔ کہیں کوئی

تصادم، تناؤ نہیں۔ لگتا ہے کہ واقعات بنائے نہیں گئے ہیں بلکہ خود بخود سب کچھ ہوتا چلا گیا ہے۔ اسی طرح افسانہ ''وہ لمحہ'' میں عورت کی اہمیت اور وجود سے انکار کرنا ممکن نہیں ہے۔ اس کائنات میں وہ برابری کی حقدار ہے۔ آسمان وزمین کی وہ آدھے کے مالک ہونے کے باوجود اپنے حقوق سے محروم رہی، ہمیشہ مردوں کے ظلم وستم اور استحصال کا نشانہ بنتی رہی ہے اور ایک طرح سے سماج میں اس کی حیثیت دوئم درجہ کی بن کر رہ گئی ہے۔ یہی وہ اسباب ہیں جن کی بنیاد پر feminism نے تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ زندگی کے ہر شعبہ میں عورت حصولِ آزادی اور کائنات میں اپنا مقام اور وقار کے لیے بے چین رہی ہے مذکورہ تینوں افسانے اس پر دال ہیں۔ یہاں تانیثیت اور نسوانیت کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش بھی ملتی ہے۔

مابعد جدیدیت تخلیقی آزادی کا کھلا رویہ ہے۔ ادبی جبر توڑنے کا، معنی کے چھپے ہوئے رخ کو دیکھنے دکھانے کا، ثقافتی صداقت اور تہذیبی حقیقت کو تلاش کرنے کا عمل ہے۔ ادب کو انسانی کلچر سے جوڑنے کا غالب رجحان مابعد جدید افسانہ نگاروں کے یہاں ملتا ہے۔

احمد رشید نے اپنے افسانوں کو ماروائی تصورات، تہذیب وثقافت کی ابتداء اور ارتقاء کو عوامی مسائل سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں ایک طرف ماورائیت ہے تو دوسری جانب زمینی مسائل سے ارتباط فنی چابک دستی کی نشاندہی کرتے ہیں۔ موصوف کی کہانیاں پسِ ساختیات، ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیقی سطح کا پتہ دیتی ہیں۔ ''چھت اڑ گئی'' میں مذہبی اعتقادات کا ایک ایسا شعور ملتا ہے۔ جس میں کائنات کو ایک خوبصورت مردہ عورت کی علامت دے کر یہ واضح کیا گیا ہے کہ انسان اس خوبصورتی کے نشہ میں اس قدر بدمست ہو جاتا ہے کہ تمام احساسات ساکت ہو جاتے ہیں۔ شادی کی رات مرکزی کردار خوب نشہ کرتا ہے اور بہکتا ہوا گھر کی طرف جاتا ہے۔ تصور میں بیوی کے کمرے میں داخل ہوتا ہے مگر حقیقتاً وہ قبرستان میں پہنچ جاتا ہے اور ایک کھلی ہوئی قبر میں جا کر لیٹ جاتا ہے۔ مُردہ عورت کو اپنی بیوی سمجھتا ہے۔ نشہ کی حالت میں اُس کے حُسن و جمال کی تعریف کرتا ہے اور اسی حالت میں سو جاتا ہے مگر آنکھ کھُلنے پر:

> ''وہ سوچنے لگا شاید چھت اڑ گئی، چند لمحے بعد نظریں آسمان سے زمین پر
> اترنے لگیں اور اجنبی کی طرح قبروں پر گھومنے لگیں۔ وہ فوراً ہی کھڑا ہو گیا

اور بغل میں پڑی ہوئی عورت کی لاش پر اس کی آنکھیں جم کر رہ گئیں۔''

(چھت اڑ گئی)

یہ کائنات نہایت خوبصورت ہونے کے باوجود مُردہ عورت کی طرح ہے۔ شاید اسی کی وضاحت کے لیے پلاٹ سجایا گیا ہے۔ منظر نامہ پرُ دلہن نہیں لیکن پس منظر صرف اور صرف اُسی کا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک اور صیغۂ واحد متکلم میں۔ حیات و کائنات کی بے ثباتی کا اظہار ''ویٹنگ روم'' میں بھی ہوا ہے۔ کائنات ویٹنگ روم اور اُس کے باہر کا منظر جنت، دوزخ کا تصور ہے۔ موضوع کو کردار سے ملانے اور ذہنی کیفیت کو اُجاگر کرنے کے لیے جزئیات کا سہارا لیا گیا ہے۔ اسٹیشن کی منظر کشی، انسانوں کی چہل پہل، ویٹنگ روم میں بیٹھ کر ٹرین کا انتظار یہ سب کچھ ریل کے سفر کی تصویر کشی ہے لیکن حقیقت میں زیریں سطح پر انسانی زندگی اور کائنات کے فنا ہونے کی آتی جاتی لہریں، انسان اور اس کی تہذیبی تاریخ کی منہ بولتی تصویریں ہیں جو مذکورہ کہانی کا جزو لازم بن جاتی ہیں:

''جیسے تیسے ویٹنگ روم میں داخل ہوا۔ اسے ویٹنگ روم عارضی وطن محسوس ہوا اور عارضی وطن ویٹنگ روم جیسا وہ عارضی وطن اور ویٹنگ روم کے فرق کو جاننے کے لیے دماغ کھپانے لگا؟''

انسان کے اندر ایک بے رحم حیوان کی موجودگی، دوسرے معاشی بدحالی ساتھ ہی لالچ خود غرضی نے اعلیٰ اقدار کی شکست کا بحران اتنا طویل کر دیا ہے کہ معاشرہ میں قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو گیا ہے۔ رشتوں کی عظمت و اہمیت کے زوال نے انسان کو ضمیر فروشی پر مجبور کر دیا ہے تب ہی ''ہاف بوٹل بلڈ''، ''اندھا قانون'' اور ''رینگتے کیڑے'' جیسی کہانیاں تخلیق ہوتی ہیں۔ جہاں ڈاکٹر اپنا فرض منصبی اور پولیس اپنے فرائض کو چند سکوں کے عوض بیچ دیتے ہیں جس کی وجہ سے انسانوں کی زندگی برباد ہو جاتی ہے۔

واقعات کے نہاں خانہ میں احساسات و کیفیات کی شدت اور ان کی دھیمی دھیمی رفتار ---- ساتھ ہی یہ واقعات عورت و مرد کے تصادم سے بھی پیدا ہوتے رہتے ہیں جو جدائی۔ طلاق۔ وصل، نکاح، انتظار، بے قراری، ایذا رسانی، بے وفائی اور جنم جنم کے ساتھ اور فریب زندگی کے عمل

اور ردِ عمل سے ظاہر ہوتے ہیں ''کرب کا سمندر''، ''بائیں پہلو کی پسلی''، ''فیصلے کے بعد''، ''وہ لمحہ'' اور ''ہاف بوتل بلڈ'' اس کی اچھی مثال ہیں۔ خصوصاً افسانہ ''نیلم'' میں جنس کے نفسیاتی پہلو کے حوالے سے زندگی کی تہوں کو ابھارنے کی کامیاب سعی ہے۔

موضوعات کے تنوع، اظہار کی تیز ترین دھار، الفاظ کا انتخاب اور جملوں کی تخلیقی سطح کی وجہ سے احمد رشید اپنے ہم عصروں میں مابعد جدید افسانہ نگاروں کے درمیان معتبر آواز بن گئے ہیں۔ سماجی مسائل کو سننے سے زیادہ دیکھنا، محسوس کرنا، معاشرتی ناہمواریوں سے الجھنا اور ان سے بے باک ہو کر باتیں کرنا نیز انھیں فنّی طور پر پیش کرنا اُن کا طرّہ امتیاز ہے۔

احمد رشید نے اپنے افسانوں کو اعتدال کی راہ دی ہے جن میں بھرپور افسانویت، تخلیقی ذائقے، علامتوں اور استعاروں پر گرفت، ترسیل اور ابلاغ کی آسانیاں ملتی ہیں۔ زندگی کے خارجی مظاہر کے توسط سے انسان کے متضاد ذہنی رویوں کی تفہیم و فرد کی نفسیاتی بے چینی نے ''بائیں پہلو کی پسلی'' کے افسانوں کو بھی ''وہ اور پرندہ'' کی طرح توجہ کے قابل بنا دیا ہے۔ دراصل مصنف کے دونوں مجموعوں کے افسانے ہیئتی و تکنیکی تجربوں اور موضوعات کے تنوع کے سبب معاصر افسانوی منظرنامے کو وسیع تر کرتے ہیں اور یہ احساس دلاتے ہیں کہ اُن کا ہر افسانہ اپنا موضوع، اپنی تکنیک لے کر صفحۂ قرطاس پر فطری انداز میں وارد ہوا ہے۔

◆◆◆

ترنم ریاض کی کہانیاں

جمالیاتی طرزِ احساس کا تخلیقی اظہار

ترنم ریاض کو مُصوّری، سنگ تراشی اور موسیقی سے رغبت ہے۔ چرند و پرند، حیوانات و نباتات سے اُنسیت ہے۔ جذبوں کی فراوانی ہے۔ فن میں ڈوب کر کچھ پا لینے کی جستجو ہے۔ اُن کا یہ جمالیاتی احساس اُن کے فکشن میں بہت شدّت سے محسوس ہوتا ہے۔

جمالیات اصلاً فلسفۂ حُسن ہے اور اس کا دائرہ، تخیّل کی طرح وسیع ہے۔ جرمن مفکر بام گارٹن (A.G.Baumgarten) نے پہلی بار یہ اصطلاح (Aesthetics) وضع کی اور اِسے ایک باضابطہ علم کی حیثیت عطا کی۔ ہیگل (Hegel) نے اسے فنونِ لطیفہ کے فلسفے سے تعبیر کیا۔ کروچے نے اثر اور اظہار پر خصوصی توجہ دی گو کہ اِس سے قبل جمالیات کے سلسلے میں یہ خیال عام تھا کہ حُسن جہاں اور جس شکل میں ہے، جمالیاتی مطالعے کا موضوع ہے اور اس کے متعلقات سے بحث جمالیات کا دائرۂ کار ہے۔ ہمارے پہلے بڑے افسانہ نگار پریم چند نے جمالیات کے مرکزی موضوع کے بارے میں کہا کہ:

"ہمیں حُسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا"

یہاں حُسن کے معیار کی تبدیلی سے مُراد وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کو محسوس کرتے ہوئے موضوع اور فن پر خصوصی توجہ دینے سے ہے۔

جمالیات کی جو بھی تعریف کی جائے ایک بات طے ہے کہ یہ ایک داخلی طاقت ہے۔ اس میں جذبے اور احساس کی بڑی اہمیت ہے اسی لیے اسی کیفیت اور رویّے کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس کیفیت میں محبت کی معصومیت اور چاہت کی کسک ہوتی ہے، چیخیں، آئیں،

سسکیاں اور کراہیں ہوتی ہیں، تہذیبی بحران اور ثقافتی انتشار ہوتا ہے۔ اس کے اسلوب میں شعریت کا داخل ہونا ایک لازمی امر ہے۔ شعری لوازم کا استعمال محض تحریر کو خوب صورت بنانے کے لیے نہیں بلکہ اس کے ذریعے فن کار جذباتی تلاطم اور اپنے باطن میں چھپی ہوئی اُداسی کو بھی سامنے لاتا ہے۔

جمالیاتی احساس ''موجود'' کو توڑ کر ''آئیڈیل'' ماحول تراشتا ہے۔ یہ ردِ عمل کئی اسباب سے پیدا ہو سکتا ہے جس میں معاشرتی رسوم و قیود بھی ہو سکتی ہیں، ماحول اور فضا کی گھٹن بھی اور محض رومانی یا روحانی تقاضا بھی۔ ترنم ریاض کی تخلیقات کو اس زاویے سے دیکھنا شاید زیادہ مناسب ہے۔ وہ مظاہرِ فطرت کے ساتھ ذہنی کیفیات کو نہایت خوبی سے کاغذ پر اُتارتی ہیں۔ اُن کی تخلیقات میں باطنی سفر ایک نئے، نرم و گداز آہنگ کی پہچان کراتا ہے اور خوبی یہ کہ وہ انتہائی مشکل اور اذیت ناک مرحلوں سے بہ سہولت گذر جاتی ہیں۔

ترنم ریاض کے چار افسانوی مجموعے (یہ تنگ زمین، ابابیلیں لوٹ آئیں گی، یمبرزل، مرا رختِ سفر) اور دو ناول (مورتی، برف آشنا پرندے) منظرِ عام پر آ چکے ہیں۔ ''یہ تنگ زمین'' میں انھوں نے سادگی سے نفسیاتی کیفیتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ''ابابیلیں لوٹ آئیں گی'' میں اشاراتی اور رمزیاتی اسلوب قاری کو دوہرا لطف دیتا ہے۔ ''یمبرزل'' کی کہانیاں ایک خاص موڈ کی ہیں ان میں منظر کشی اور جزئیات نگاری سے خاص کام لیا گیا ہے۔ ''مرا رختِ سفر'' مظلوموں کی منہ بولتی تصویریں ہیں جو قاری کو مضطرب اور بے چین کر دیتی ہیں۔

آج اردو فکشن کا دامن بہت وسیع ہو گیا ہے۔ زندگی کے ان گنت پہلو جن میں سے بیش تر کل احاطۂ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے، اب فکشن کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نت نئی ایجادات کے عمل اور ردِ عمل کی بنا پر موجودہ زندگی بے حد تحیّر آمیز ہو چکی ہے اور جب زندگی اتنی پُر اسرار اور تہہ دار ہو چکی ہو تو بھلا فکشن اس سے چشم پوشی کیسے اختیار کر سکتا ہے۔ ایسے میں ہر فن کار اپنے اپنے زاویے سے فن پارہ خلق کر رہا ہے۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے کہانی کہنے کے اَن گنت طریقے ہیں۔ دو کہانیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ دو طریقے یکساں نہیں ہوتے۔ کہانیاں مختصر قصوں کی طرح بھی ہو سکتی ہیں، کسی واقعے کی ہو بہو تصویر بھی اور محض رپورتاژ بھی۔ یہ علامتوں، اشاروں

اور کنایوں میں بھی بیان ہوسکتی ہے، اس میں نفسیاتی تجزیہ بھی ہوسکتا ہے اور سوچتا ہوا ذہن بھی دکھائی دے سکتا ہے۔

ترنم ریاض اپنے موضوعات عام زندگی سے چُنتی ہیں۔ اُن کے ہاں علامتیں اُن کی فکری زمین سے پھوٹتی ہیں۔ وہ کہانی کی بُنت میں فضا اور ماحول سے بھی علامتیں یا اشارے اکٹھا کرتی ہیں۔ وہ کبھی ایک مصوّر کی طرح کہانی کے کینوس پر مختلف رنگوں کے ذریعے مختلف شیڈس اُبھارتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنگ تراش کی طرح مجسّموں کی رگوں میں خون کی روانی اور حرارت شامل کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اُن کی ایک مشہور کہانی ''مجسّمہ'' ہے۔ اس کہانی میں بھی ''مورتی'' کی طرح میوزیم کا تفصیلی ذکر ہے جہاں ماضی کی چیزوں کو سنبھال کر رکھا جاتا ہے۔ افسانہ نگار بتاتا ہے کہ اگر ان تاریخی چیزوں کی مناسب دیکھ بھال نہ ہوتو وہ رفتہ رفتہ تباہ ہونے لگتی ہیں۔ اس عجائب گھر میں اُسے اس کے آثار نظر آنے لگتے ہیں:

> ''......ٹوٹے کانچ کی الماریوں کے اندر کی چیزوں میں کوئی جاذبیت باقی نہیں تھی۔ یعنی حال کی طرح ماضی بھی اُجڑ سکتا ہے کہ یہاں کی بھی دیکھ بھال ٹھیک طرح سے نہیں ہورہی تھی۔''

تقسیمِ ہند کے بعد کشمیر اور آزادی کی رسہ کشی نے مجبوری اور مقہوری کی جو صورتِ حال پیدا کی ہے اُس کا عکس ترنم ریاض نے اکثر اُجاگر کیا ہے۔ بے بسی اور بربادی کے جو سانحات گزرے انھوں نے رفتہ رفتہ احساسِ محرومی اور عدم تحفظ کو جنم دیا جس نے کچھ انسانوں سے جینے کی تڑپ اور جدو جہد کے امکانات بھی چھین لیے۔ ترنم ریاض نے کہانی ''مجسّمہ'' میں اس کا بھی احساس دلایا ہے۔

مجسمہ کا مرکزی کردار عظمٰی ہے جو اپنے شوہر فیروز اور بچوں (عنّاب، راحیل) کے ساتھ مہینے بھر کی چھٹیاں گزارنے کے لیے اُس خطے کی سیر کو جاتی ہے جہاں اس کا بچپن گزرا، تعلیم و تربیت ہوئی۔ جانے سے پہلے وہ وہاں کی صاف وشفاف جھیلوں، خوب صورت باغوں اور پارکوں کا ذکر کرتی رہتی ہے۔

> ''وہاں کی جھیلیں بہت خوبصورت ہوتی ہیں: عظمٰی نے سفر کرنے سے کئی

دن پہلے سے جھیلوں اور وادیوں کی بہت سی باتیں بتائی تھیں۔"

کتنی یادیں وابستہ تھیں ان جھیلوں کے ساتھ۔ اُس کا بچپن، ابّو امّی اور بہن بھائیوں کے ساتھ میلے کا سماں مقامی لوگوں سے لدی کشتیاں، ملکی اور غیر ملکی سیاح۔ وہ جب خوش گوار یادوں اور حسین تصور کو لیے ہوئے جھیل کے قریب پہنچے تو دیکھا:

"جھیل کا باندھ کئی جگہ سے ٹوٹ چکا ہے۔ کناروں کے پانی میں چھلے ہوئے بُھٹے اور Wafers کے خول تیر رہے تھے۔ پانی گدلا تھا۔۔۔ عظمیٰ کے اندر چھن سے کچھ ٹوٹا اور ریزہ ریزہ بکھر گیا۔ وہ پانی کو دیکھتی چلی گئی......"

اُسے یہ سب کچھ ایک ڈراؤنا خواب سا دکھ رہا تھا۔ وہ سب نظر نہیں آ رہا تھا جس سے یہاں کی فضا منوّر اور مُعطّر رہا کرتی تھی:

"بچے اُس سے جانے کیا کیا سوال کر رہے تھے۔ فیروز انھیں تسلی بخش جواب دینے کی کوشش کر رہا تھا اور وہ شاید اپنے اندر کوئی بکھراؤ محسوس کر رہی تھی کہ خود کو سمیٹ کر کسی سے بات کرنا اس کے لیے مشکل ہو رہا تھا۔"

اور پھر یادوں کے دریچوں سے پھسلتا ہوا اُسے صدیوں پہلے کا وہ واقعہ یاد آیا جو کشمیر کی تاریخ میں انقلاب لایا:

"نویں صدی کے ایک راجہ اونتی ورمن کے راج میں ایک دانا درباری حکیم سُویہ ہوا کرتا تھا۔ جہلم جو اُن دنوں وِتستا کہلاتا تھا، گرمی کے موسم میں اکثر بیش تر طغیانی پر ہوتا کہ دھوپ کی تمازت سے پہاڑون کی برف پگھل کر وادیوں کی طرف بہہ نکلتی تھی اور کناروں پر بسے گاؤں، شہر سیلاب کی زد میں آ جاتے تھے۔ خطّے کے شمالی علاقوں میں ایک حصّہ ہر برس جب سیلاب کا شکار ہونے لگا تو سُویہ نے رعایا سے اس محبت کرنے والے راجہ اونتی ورمن کے خزانے سے اشرفیاں لے کر دریا میں پھینکیں جنھیں پانے کی خواہش میں لوگوں نے دریا کی تہہ سے مٹی نکال کر دریا کو گہرا اور

کناروں کو اونچا کر دیا جس سے سیلاب کا خطرہ جاتا رہا......لوگ سُو یہ
کے اس کارنامے کی وجہ سے اُسے حکیم سُو یہ پور رکھا جو رفتہ رفتہ سو پور ہو
گیا...........عظمیٰ افسردگی سے سوچتی رہی.........کیا آج کوئی ایسا حکیم
.........کوئی حاکم.........کوئی ہمدرد.........کوئی.............؟"

جذبوں کی فراوانی سے معمور یہ کہانی مرکزی کردار کی طرح قاری کو بھی یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ کیا آج کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جا سکتا ہے کہ بگڑی صورتِ حال بدل جائے۔ تدبیر اور تقدیر کی کشمکش، حال اور ماضی کی کشاکش سے گزرتا ہوا قاری میوزیم ہال کے آخری سرے پر پہنچتا ہے تو ایک جھماکے کے ساتھ وہ کہانی کے پہلے سرے سے منسلک ہو جاتا ہے۔ اُسے یاد ہے کہ قصے کا آغاز اس پُر اسرار منظر سے ہوا تھا:

"عظمیٰ چیخ سن کر پلٹی تو دیکھا کہ اس کی سات سالہ بیٹی کا چہرہ سفید پڑ رہا ہے۔ بہت عرصے بعد آج صبح ہی اُس نے نوٹ کیا تھا کہ عناب کے رخسار پہلی بار گلابی نظر آنے لگے تھے۔

"کیا ہوا بیٹا؟" عظمیٰ مختصر سے پتھریلے زینے پر ٹھہر گئی اور پلٹ کر عناب کی طرف دیکھا تو عناب بھاگ کر اُس کے گھٹنوں سے لپٹ گئی:

"وہ......وہ......مجسمہ چلنے لگا ہے امی۔ وہ میرے پیچھے پیچھے آ رہا ہے......
وہ......وہ۔"

عناب پر کپکپی طاری تھی:

"نہیں بیٹے......آپ کو کوئی غلط فہمی ہوئی ہے۔" عظمیٰ نے جھک کر اُس کے آنسو پونچھے۔ اُس کے ماتھے پر آ رہے بالوں کو ایک ہاتھ سے سنوارا اور دوسرے ہاتھ سے اُسے لپٹائے رکھا۔ مگر اُس کا ہاتھ اس کے رُخسار کے قریب ہی ٹھہر گیا اور وہ خود کسی پتھر کے بُت کی طرح اُس منظر کو دیکھتی رہ گئی جسے اُس کی عقل کسی صورت بھی قبول کرنے پر تیار نہ تھی۔"

دائروی شکل میں شروع ہونے والی یہ کہانی پہلے سرے سے چل کر کامیابی سے آخری سرے پر مل جاتی ہے اور قاری کو حیرتوں کی دنیا میں ڈھکیل دیتی ہے۔ اُسے ایک قدِ آدم مجسمہ ایک پُرانی

چھوٹی سی میز پر ٹکا ہوا نظر آتا ہے:

> ''جیسے کسی ایسی بیمار لڑکی کی مورت، جو کھڑی رہنے سے تھک کر ذرا سا میز پر بیٹھ گئی ہو۔ سوکھی لکڑی سے ہاتھ پاؤں ...... گڈھوں میں دھنسی آنکھیں ...... عظمیٰ نے یہ مجسمہ پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ عظمیٰ سوچنے لگی۔ کس قدر عظیم فن پارہ ...... کسی بلند درجہ فن کار کا بنایا ہوا مجسمہ ...... وہاں کی ادھیڑ عمر کنواریوں کا ہو بہو عکاس۔ عظمیٰ اس شاہکار کو انگشت بدنداں دیکھتی رہ گئی۔''

فن کارانہ ڈھنگ سے ترتیب دی گئی اس کہانی کا تناؤ اور کلائمکس آہستہ آہستہ اس طرح کم ہوتا ہے کہ افسانے میں واقعات باہم آمیز ہو کر معنی کی تشکیل کرتے ہیں۔ دراصل اس اشاراتی کہانی میں بیانیہ کو توڑتے ہوئے وقت کے بہاؤ کو تیزی سے بدلا گیا ہے۔ اس کا پلاٹ بظاہر سیدھا سادہ اور مختصر معلوم ہوتا ہے یعنی مجسمے کا حرکت میں آنا اور کرداروں کو خوف اور استعجاب میں مبتلا کر دینا، فاصلہ عجائب خانہ کے ہال اور برآمدے کے درمیان کا ہے مگر ترنم ریاض نے اس محدود پلاٹ کو ارتسامات خیال اور باز آفرینیوں کے ذریعے اتنا وسیع کر دیا ہے کہ وادیٔ کشمیر کا پورا منظر نامہ قاری کے سامنے آجاتا ہے اور پھر ایک ایک کر کے اُس پر سب کچھ منکشف ہوتا چلا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سیما صغیر کے الفاظ میں:

> ''یہ مجسمہ، مجسمہ نہیں بلکہ آج کا سچ بن جاتا ہے۔ پلاٹ کی تعمیر اس انداز سے ہوتی ہے کہ قاری کی دلچسپی نہ صرف قائم رہتی ہے بلکہ ہر پل تجسّس بڑھتا رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ شعور واقعات کو ترتیب دیتے ہوئے گتھیوں کو سلجھاتا چلا جاتا ہے کہ کشمیر میں لڑکی ادھیڑ عمر تک پہنچ کر بھی کنواری کیوں رہ جاتی ہے؟ اُس کی آنکھیں دروازے کو کیوں تکتی رہتی ہیں؟ اُسے کس کا انتظار ہے؟ فضا میں بارود کی بُو کیوں بسی ہوئی ہے؟ صاف شفّاف جھیلوں کا پانی کیوں گدلا گیا ہے؟ پارک کیوں ختم ہو گئے اور اُن میں قطار در قطار نئے نئے کتبے کیوں نصب ہو گئے اور اکثر کتبوں پر نئی

نسل کے نام کیوں درج ہیں؟ اس طرح کے تمام سوالوں کے جواب
قاری خود تلاش کرتا ہے۔"

(آج کی خواتین افسانہ نگاروں کی نگارشات، سیما صغیر)

خواب اور حقیقت دو سچائیاں ہیں۔ ترنم ریاض نے کہانی "رنگ" میں ان دو سچائیوں کو ایک اچھوتے رنگ میں رنگ دیا ہے۔ احساسِ تنہائی اور احساسِ محرومی کی کوفت اور اُس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ سے نجات کے لیے انسان خوابوں کی آغوش میں پناہ لیتا ہے اور من چاہی آرزوؤں کو پالیتا ہے۔ اس طرح ذہنی آسودگی، جسمانی تکان اور تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کا نسخۂ مجرب خواب قرار پاتا ہے مگر "رنگ" کا مرکزی کردار جس کی کوئی خواہش ادھوری نہیں وہ بار بار خواب کیوں دیکھتی ہے:

"آج اس نے پھر ویسا ہی خواب دیکھا۔ وہ سوچ میں پڑ گئی تھی۔ کیوں ....؟ .... کیوں دیکھتی ہوں میں یہ خواب۔ کہتے ہیں خواب میں انسان اپنی ادھوری خواہشات کو تکمیل کے عمل تک پہنچاتا ہے .... میری تو کوئی خواہش ادھوری نہیں ...... کوئی کمی نہیں زندگی میں۔ ایک مکمل انسان ہوں میں .... پھر؟"

اس تجسّس اور تضاد سے کہانی ادھوری خواہشات کو بالواسطہ طور پر اُجاگر کرتی ہے۔ اس کی متوازی ساخت میں دو رنگ شامل ہیں۔ خواب کے رنگ میں ممتا، محبت، اُنسیت اور بیداری کے رنگ میں بچوں کی گفتگو۔

ایک رنگ صاف شفاف، دوسرا اِندر دھنُش کی طرح رنگا رنگ۔ صاف شفاف رنگ جس کا اپنا کوئی جوہر نہیں۔ وہ جہاں ہے اپنا وجود بنا کر رکھتا ہے حالاں کہ بظاہر نظر نہیں آتا ہے۔ رشتوں کی بھی یہی کیفیت ہے۔ اسی لیے بیانیہ کی بُنت میں ترنم ریاض نے رنگ کا خاص خیال رکھا ہے وہ چاہے لباس ہو۔ ٹیلیفون ہو یا پھر پرندے۔ مرکزی کردار کے آشیانے کا تو بس ایک ہی رنگ ہے اور وہ ہے ممتا جس میں وہ اپنے بچوں کو رنگ لینا چاہتی ہے۔ مگر گلوبلائزیشن کے اس عہد میں بچوں کی سوچ بدل چکی ہے۔ وہ اپنے گھونسلوں سے باہر آتے ہی اس کی افادیت کو بھول چکے ہیں۔ ممتا

اتنی جلدی اس عمل کو قبول نہیں کر پاتی ہے۔ اسی لیے ممتا 'پالنے' کو اپنا مرکز و محور بنا کر جذباتی طور پر اس سے قریب ہوتی چلی جاتی ہے۔ اور بچوں کے لیے ''پالنا'' ایک بے کار، بے مصرف شئے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے حالاں کہ یہ وہی ''پالنا'' ہے جس نے انھیں جُھلایا ہے، پروان چڑھایا ہے:

''آپ نے یہ پرانے زمانے کا پالنا ابھی تک کمرے میں رکھا ہے۔ ہم تو بڑے ہو گئے ہیں۔ اس میں اب ہم Fit نہیں ہوں گے۔''

نُقِط 'نہ ہونے کی رعایت سے ترنم ریاض نے بڑا کام لیا ہے۔ ویسے بھی مُصنفہ رعایتوں کا خوب استعمال کرتی ہیں۔

ترنم ریاض کی تقریباً تمام کہانیاں واحد غائب کے صیغے میں شروع ہوتی ہیں۔ یہ کہانی بھی تھرڈ پرسن میں لکھی گئی ہے مگر پہلے پیراگراف میں ہی فرسٹ پرسن آجاتا ہے اور اس آغاز کے ساتھ ہی قاری پر ماں کی یہ کیفیت منکشف ہو جاتی ہے کہ آج وہ اس پچویشن میں اپنی ذات سے بے حد قربت محسوس کر رہی ہے۔ اسی لیے صیغۂ واحد غائب کی کہانی غائب ہوتے ہوئے بھی اس کی ابتدا فرسٹ پرسن میں ہوتی ہے، اور پہلے جملے سے کہانی کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لینے کی مصنفہ کی کاوش کو اُجاگر کرتی ہے۔ کہانی کا ٹون آہستہ روی کا ہے۔ صنفی شناخت سے جڑی اس کہانی میں جذباتیت نہیں، شدّت نہیں۔ خواہش، خواب اور بیداری کے مثلث سے جو تاثر اُبھارا گیا ہے وہ یہ کہ ماں بیٹوں کے رشتوں میں دوری کیوں بڑھ رہی ہے؟ بچے وقت سے پہلے ذہنی طور پر بڑے کیوں ہوتے جا رہے ہیں؟ اس مورل ایٹی کیٹ اور ٹین ایج کے رویّوں میں ممتا پیاسی کیوں ہے؟ یہی المیہ ہے کہ شخصیت مکمل ہو کر بھی مکمل نہیں۔ خلش برقرار ہے۔ تشنگی کا احساس ہے۔

کہانی کے تین کردار ہیں۔ ماں، بیٹا اور بیٹی۔ تینوں کے نام نہیں، نام تو پاپا کا بھی نہیں بس اس کا ذکر ہے وہ بھی بچوں کے توسط سے:

''پاپا جب شہر سے باہر جاتے ہیں تو یہ ایسے عجیب عجیب حکم صادر کیا کرتی ہیں۔''

سبھی کی پہچان رشتوں سے ہے کیوں کہ کہانی میں رشتوں کی ہی تو بات ہے۔ بچوں کی گفتگو ہے مگر ماں کو کہیں بولتے ہوئے نہیں دکھایا گیا ہے بس ایک جگہ جب بیٹی پالنے کے بارے میں کہتی ہے:

''اسے چھت پر رکھوا دیجئے۔ کسی کو ضرورت ہو تو دے دیجئے گا۔''

یہ جملہ اس کی نیند کو توڑ دیتا ہے، ممتا کو جھنجھوڑ دیتا ہے:

'''نہیں' اُس نے چونک کر آنکھیں کھولیں اور چیخ کر کہا۔''

یہاں 'چیخ' اس لیے با معنی ہو جاتی ہے کہ اُس نے خواب میں بچے کو سُلا رکھا ہے۔ ترنم ریاض نے اس کا احساس قاری کو کئی بار دلایا ہے کہ 'وہ' خواب کی حالت میں بچے کو سوتا ہوا دیکھ چکی ہے۔ اسی لیے وہ چیخ پڑی۔ اور چیخ مار کر:

''پھر پالنے پر ہاتھ دھر کر دوبارہ آنکھیں موند لیں۔''

آنکھیں بند کیے ہوئے پالنے کا بچہ بھی ہے اور عورت بھی لیکن اس کے حقیقی بچے بیداری کے عالم میں طنزیہ لہجے میں کہتے ہیں ''لو یہ پھر سو گئیں''۔ یہ جملہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ماں کی تربیت پر موجودہ معاشرے کی تربیت حاوی ہو چکی ہے۔ جدید طرزِ زندگی یعنی ذرائع ابلاغ وغیرہ نے انھیں وقت سے پہلے اس قدر بالغ کر دیا ہے کہ ان کی معصومیت کہیں گم ہو گئی ہے جب کہ ماں کی ممتا اُس بھولے پن کی تلاش میں خواب اور حقیقت کے درمیان بھٹک رہی ہے۔ وہ اپنے حقیقی بچوں کے مقابلے خواب میں آنے والے معصوم بچے کو آغوش میں بھر لینے کی تمنا لیے پھر سے سو جاتی ہے۔ اسی لیے:

''کچھ دیر بعد اُس کے ہونٹوں پر ہلکی سی جُنبش ہوئی اور چہرے پر مسکراہٹ پھیل گئی۔''

یہ اُس لمحے کا بیان ہے جب پہلے بیٹا اور پھر بیٹی یہ کہہ کر کمرے سے باہر چلے جاتے ہیں کہ ''لو یہ پھر سو گئیں۔'' اور وہ واقعی گہری نیند میں چلی جاتی ہے اور قاری کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہُمک ہُمک کر مسکراتا ہوا بچہ اُس کی آغوش میں آنے کو مچل رہا ہے جسے دیکھ کر اُس کے سینے میں ممتا کا سمندر ٹھاٹھیں مارنے لگتا ہے۔

ترنم ریاض کی یہ اپنی مخصوص تکنیک ہے کہ اختتامی جملے ایک طرح سے کہانی کو ختم کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی کچھ ایسا خلا بھی چھوڑ دیتے ہیں جس کی تکمیل کے لیے قاری کا ذہن سرگرم ہو جاتا ہے اور یوں کہانی کا چھوٹا ہوا حصّہ قاری کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ ''رنگ'' میں سوئی ماں کی مسکراہٹ قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ ماں کی تشنہ آرزو، خواب میں شرمندۂ تعبیر ہو رہی ہے۔ اُس کے اپنے بچے جو حقیقت کی دُنیا میں اُس کی گود سے دُور جا چکے ہیں۔ خواب میں تخئیل کا تراشا ہوا بچہ اُس کے سینے سے لپٹا ممتا کی کہانی سنا رہا ہے بلکہ اس خوبصورت اور نہایت اپنائیت بھرے لمحے میں قاری یہاں تک محسوس کر لیتا ہے کہ وہ بچے کو پیار کر رہی ہے، اس کے ہونٹوں کو چُوم رہی ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترنم ریاض کا جمالیاتی ذوق ہر جگہ بکھرتا چلا جاتا ہے خواہ وہ خوابوں کی دنیا ہو یا حقیقت کی۔ اُن کی تخلیقات کر پڑھ کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ یہاں زندگی کا کرب، اس کی خوب صورتی، اس کی بدصورتی، آدمی کی خواہشیں اور اس کی حسرتیں، ناکام آرزووں اور نارسائیوں کا احساس سبھی کچھ موجود ہے۔

◆◆◆

URDU AFSANA

TAREEF,TARIKH AUR TANQEED

BY

PROF. SAGHIR AFRAHEIM

Distributor

₹ 400/-

ISBN: 978-93-87497-30-6
9 789387 497306